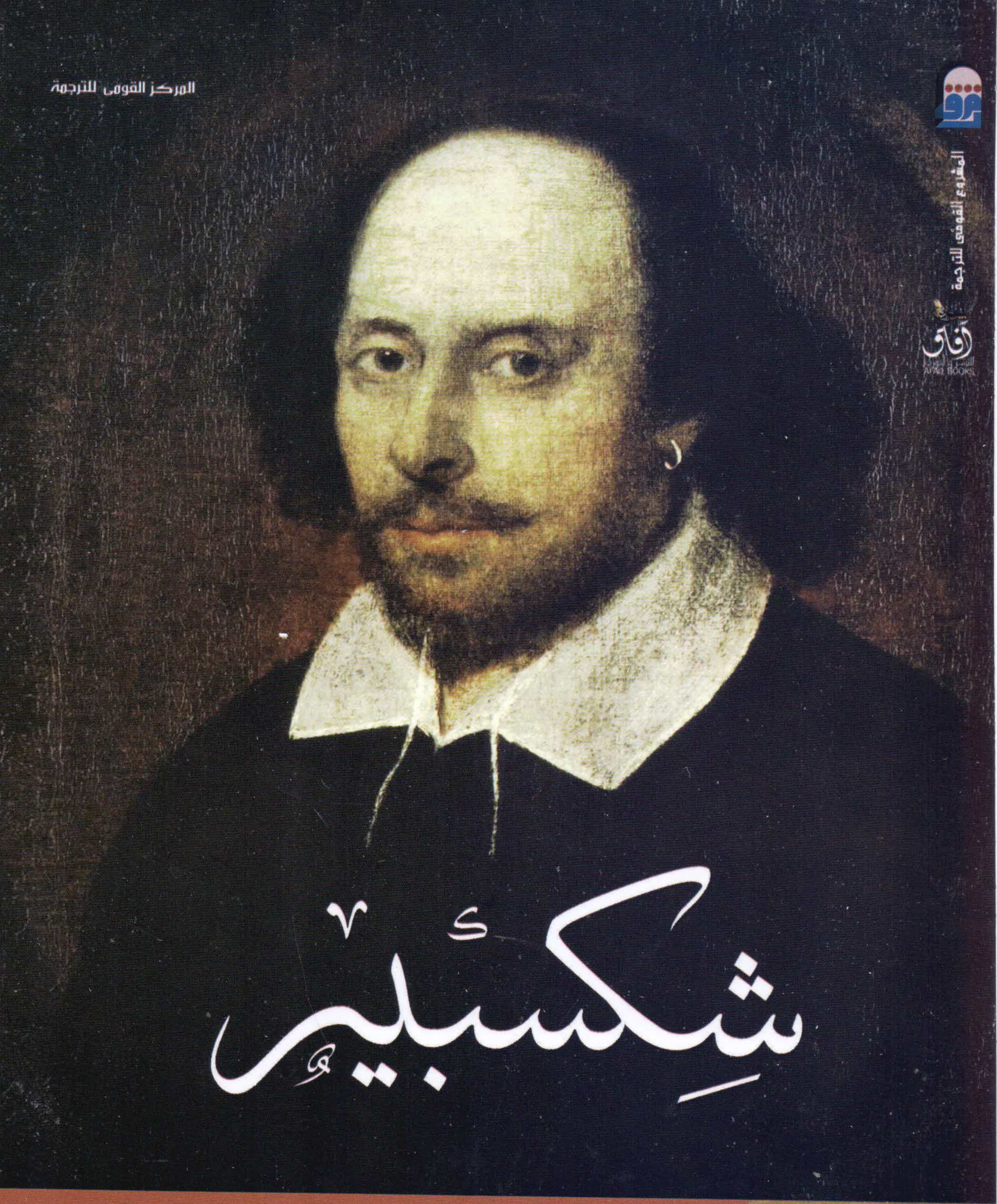


شكسبير

عقول عظيمة

ديفيد بفينجتون

ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم

1575







تزداد مشكلة تحديد أفكار شكسبير الخاصة، من بين الأفكار المطروحة في المسرحيات أو القصائد، تعقيدًا بالقدرة الاستثنائية التي يتمتع بها شكسبير على غمر شخصيته ككاتب في فكر الشخصيات التي يبدعها. إنه يجعل فلستاف وهُتْسبور وكليوباترا وليدي مكبث يعبرون عن أعمق أفكارهم وكأن ذلك يحدث بدون تدخُّل وجهة نظر المؤلف وتحكُّمها. إن موهبة شكسبير، في إبداع شخصيات لا تُنسَى بهذه الطريقة، موهبة أسطورية. وخطة هذا الكتاب أن يتقدم من موضوع إلى آخر، متسائلا عما توحي به المسرحيات والقصائد في نقاش مستمر عن مجموعة من الموضوعات: الجنس والنوع، السياسة والنظرية السياسية، الكتابة والتمثيل، الخلاف الديني وقضايا الإيمان، نزعة التشكك وبغض البشر، وأشياء أخيرة، تتضمن مقاربة الاعتزال والموت. أتناول هذه الموضوعات، عمومًا، بالترتيب الذي فتنت به شكسبير على ما يبدو.

تصميم الغلاف: عمرو الكفراوي

أفكار شكسبير

أشياء أخرى في السماء والأرض

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1575
- أفكار شكسبير
- ديفيد بفينجتون
- عبد المقصود عبد الكريم
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :
Shakespeare's Ideas
By: David Bevington

المركز القومى للترجمة
شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت ، ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس ، ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

آفاق للنشر والتوزيع
٧٥ ش القصر العيني - أمام دار الحكمة - القاهرة - جمهورية مصر العربية - ت : ٢٧٩٥٣٨١١ فاكس: ٢٧٩٥٤٦٣٣
75 QASR - ALAINI ST., in Front of Dar Al-Hekma, - CAIRO - EGYPT
Tel: +202-2795-3811 Fax: 00202-2795-4633
E-mail:afaqbooks@yahoo.com - www.afaqbooks.com

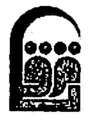
أفكار شكسبير

أشياء أخرى في السماء والأرض

تأليف: ديفيد بِفينجتون

ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم





2010

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

بفينجتون، ديفيد

أفكار شكسبير: أشياء أخرى في السماء والأرض/ تأليف : ديفيد بفينجتون؛ ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم،

ط١ المركز القومي للترجمة - ٢٠١٠

ص، ٢٠ سم.

١ - الأدباء ، القاهرة، الإنجليز

أ - عبد الكريم ، عبد المقصود (مترجم)

ب- العنوان

٩٢٨,٢

رقم الإيداع ٢٥٥٠ / ٢٠١٠

الترقيم الدولي 2 - 837 - 479 - 977 - 978

طبع بدار آفاق للنشر والتوزيع

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

(١)

فيلسوف طبيعي

تتشستون: وأنت أيها الراعي، هل لك فلسفة؟

كورين: لا أعرف إلا أن المرء كلما زادتْ علته زادتْ حالتُه سوءًا؛ ومن يعوزه المال والمورد والقناعة يفتقر إلى الأصدقاء الثلاثة الطيبين؛ وخاصية المطرِ أن يَبلَّ والنارِ أن تحرق؛ والمرعى الجيد يسمِّن الأغنام والسبب الرئيس لليل غياب الشمس؛ ومن لم تعلمه الطبيعة الحكمة والفن يُحرم من التنشئة الطيبة أو يصبح غبيًّا جدًّا.

تتشستون: مثل هذا الشخص فيلسوف طبيعي.

(«كما تشاء As You Like It»، ٣، ٢، ٢١-٣٠)

حتى لو لم يكن شكسبير فيلسوفًا، بمعنى أنه كتب مقالاتٍ أو رسائلَ تناقش مواقفَ فلسفيةً أو تطرح مخططًا فلسفيًّا شاملا، إلا أننا نحتاج إلى التعامل بجدية مع الأفكار المطروحة في مسرحياته وقصائده. وهذا الكتاب مكرَّسٌ لمناقشة فرضية أن كتابات شكسبير تكشف عن أعمال عقل عظيم. صحيح، إنه لم يترك لنا نقدًا أدبيًّا أو تنظيرًا آخر من هذا القبيل بقلمه. على العكس من معاصره القريب بن جونسون[١]، الذي تُعلَن نظرياتُه في فن الدراما بصخب في المقدمات والبيانات والخطب الهجائية والأحاديث المدوَّنة، لم يتكلم شكسبير إطلاقًا بصوته عن أفكاره عن الكتابة أو ما يمكن أن ندعوه عمومًا «فلسفته». وهذا يرجع إلى أنه كاتب مسرحي يتمتع بعبقرية خاصة تجعله يسمح لشخصياته بالتعبير عن نفسها بدون تدخله كمحرِّر.

(١) بن جونسون Benjamin Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧): ممثل وكاتب إنجليزي. من مسرحياته المهمة "Every Man in His Humour" (١٥٩٨) و"Volpone" (١٦٠٦) (الهوامش كلها للمترجم).

لا يناقش شكسبير الفلاسفة كثيرًا، وربما لم يقرأهم باستفاضة. يستشهد بأرسطو مرتين في تعليقات عابرة (انظر الفصل الرابع). ولم يأتِ أبدًا على ذكر أفلاطون أو أكاديميته. يظهر سقراط مرة بالاسم كزوج خانع سيئ الحظ لزنتيب[1] («ترويض الشرسة»، ١، ٢، ٦٩ - ٧٠)[2]. ويبدو أن شكسبير يشير أربع مرات لفيثاغورث باعتبار أفكاره نكتة غريبة. يُذكَر اسم سنيكا[3] مرة ككاتب مسرحي من الوزن «الثقيل» («هاملت»، ٢، ٢، ٤٠٠). ومع أن مفهوم الرواقية مهم بالنسبة لشكسبير، كما نرى في الفصل السادس، إلا أنه لم يستخدم كلمة «الرواقيين» إلا في إشارة كوميدية وحيدة ليصف الطلبة الذين يفضلون الدراسة بجدٍّ عن اللهو واللعب («ترويض الشرسة»، ١، ١، ٣١)، ولم يفه بشيء عن زينون أو أتباعه[4]. ولا تشكل «الشكاك» و«المتشكك» و«نزعة التشكك scepticism» جزءًا من معجم شكسبير، مع أنه تأمَّل كثيرًا ما يمكن أن ندعوه أفكارًا متشككة، ولا يذكر بيرو أو البرونية أو سيكستوس أمبريكوس[5]. ويميل شكسبير لاستخدام كلمة «الأبيقوري» بالمعنى العامي «الشهواني». وليس هناك ذكر لرجال اللاهوت في العصور الوسطى مثل أبيلار وأوسبيوس وترتُليان وأوجستين وتوما الأكويني ووليم الأوكامي ودنس سكوتوس[6]. وهو الحال أيضًا بالنسبة للأفلاطونيين الجدد في عصر النهضة من أمثال بيكو من ميراندولا ومرسيليو فيشينو وبلداسير كستليون[7]، والمفكرين الراديكاليين

---

(١) زنتيب Xantippe (القرن الخامس ق.م.): زوجة سقراط، وتوصف عادة بالشراسة والتسلط.

(٢) في الإشارة إلى المسرحيات أو الاقتباس منها يشير الرقم الأول إلى الفصل والثاني إلى المشهد وما بعدهما إلى السطر أو السطور، وإذا كانت الإشارة التالية إلى الفصل نفسه والمشهد نفسه يكتفى بذكر رقم السطر.

(٣) سنيكا Seneca (٤ ق.م.- ٦٥ م.): فيلسوف روماني رواقي وكاتب ومعلم نيرون. وتشمل أعماله رسائل في البلاغة والحكم وعدة مسرحيات أثرت على الدراما في عصر النهضة والعصر الإليزابيثي.

(٤) زينون Zeno (٣٣٥-٢٦٣ ق.م. تقريبا): فيلسوف يوناني، مؤسس الفلسفة الرواقية.

(٥) بيرو Pyrrho (٣٦٠-٢٧٠ ق.م. تقريبًا): فيلسوف يوناني دعا إلى الشك في كل شيء، حتى الإدراك الحسي. وتنسب إليه المدرسة البرونية Pyrrhonism التي أسسها أنيسيديموس Aenesidemus في القرن الأول ق.م. ودونها سيكستوس أمبريكوس sextus Empiricus (١٦٠-٢١٠ م) في أواخر القرن الثاني أو أوائل القرن الثالث الميلادى.

(٦) أبيلار Abélard (١٠٧٩-١١٤٤ تقريبًا): لاهوتي وفيلسوف فرنسي اتهم بالهرطقة لتطبيقه مبادئ المنطق اليوناني القديم على تعاليم الكنيسة الكاثوليكية في القرون الوسطى. إيسيبوس Eusebius (ت: ١٠٨١): أسقف أنجر Angers، فرنسا. ترتُليان Tertullian (١٦٠-٢٣٠): لاهوتي قرطاجي تحول إلى المسيحية (١٩٣ تقريبا)، انشق على الكنيسة الكاثوليكية (٢٠٧ تقريبا). أثرت كتاباته بعمق في اللاهوت الغربي. أوكام Ockham (Occam) (١٢٨٥-١٣٤٩): فيلسوف إنجليزي رفض حقيقة التصورات الكونية. سكوتس Duns Scotus (١٢٦٦ تقريبًا-١٣٠٨): من أهم اللاهوتيين والفلاسفة في القرون الوسطى، له تأثير قوى على الفكر الكاثوليكي الروماني.

(٧) بيكو من ميراندولا Pico della Mirandola (١٤٦٣-١٤٩٤): فيلسوف إيطالي من عصر النهضة. مرسيليو فيشينو Ficino (١٤٣٣-١٤٩٩): فيلسوف إيطالي من أهم فلاسفة النزعة الإنسانية في بدايات عصر النهضة، أنعش الأفلاطونية الجديدة. كستليون Castiglione (١٤٧٨-١٥٢٩): مؤلف إيطالي بارز ودبلوماسي في عصر النهضة.

مثل جيوردانو برونو [1]. وتذكر الأسطح «اللوثرية» [2] مرة («هنري الثامن»، ٣، ٢، ١٠٠) وصفًا لآن بولين [3]، مستلهمًا من الافتراء الكاثوليكي. واسم جون كلفن [4] غائب رغم وضوح أفكاره التي تتردد كثيرًا. يظهر «ميكيافل» [5] ثلاث مرات مرادفًا «للنذل» أو «المخادع السياسي». ولا نسمع شيئًا عن أجريبا أو باراسيلسوس أو راموس [6]. لا يذكر شكسبير مونتيني [7] أبدًا، مع أن دينه لمقال على الأقل واضح في «العاصفة».

هل يسخر شكسبير من نفسه بلطف حين يجعل تتشستون يصف كورين بأنه «فيلسوف طبيعي»؟ لا يحتاج «الفيلسوف الطبيعي» إلى البراءة والسذاجة؛ قد يوحي التعبير بشخص موهوب بالفطرة، أو علّم نفسه ببراعة، حتى لو لم يلتحق بمدرسة بالمعنى المتحذلق الضيق. ويمكن أيضًا أن يوحي بشخص يدرس «فلسفة الطبيعة»، أي معرفة العالم الطبيعي.

تمتلئ المسرحيات والقصائد بالأفكار، بعلم وبدون علم. وقد مجّد شكسبير الكتّابُ الذين كتبوا عنه، من دكتور صموئيل جونسون وجون كيتس إلى رالف ولدو إمرسون وفيرجينيا وولف ونورثروب فراي وهرولد بلوم وستانلي كافيل وستيفن جرينبلات [8]، مجّدوه فيلسوفًا خلقيًّا عظيمًا. وتؤكد عناوين الكثير من الدراسات النقدية على أهمية الموضوع. يناقش كتاب كينيث سبَلْدنج Spalding «فلسفة شكسبير» (أكسفورد، ١٩٥٣) الموضوع تحت العناوين الفرعية: «عقل شكسبير» و«شكسبير

---

(١) برونو Bruno (١٥٤٨-١٦٠٠): فيلسوف إيطالي.

(٢) اللوثرية Lutheran: نسبة إلى مارتن لوثر.

(٣) بولين Bullen أو Boleyn (١٥٠١ تقريبًا - ١٥٣٦): ملكة إنجلترا، الزوجة الثانية للملك هنري الثامن.

(٤) كلفن Calvin (١٥٠٩-١٥٦٤): لاهوتي بروتستانتي. سويسري ولد في فرنسا، انشق على الكنيسة الكاثوليكية الرومانية سنة ١٥٣٣.

(٥) ميكيافل Machiavel، ميكيافلي Machiavelli (١٤٦٩-١٥٢٧): منظّر سياسي إيطالي، اشتهر بكتاب «الأمير» (١٥١٣).

(٦) أجريبا Agrippa: فيلسوف يوناني يؤمن بنزعة التشكك، عاش في القرن الأول الميلادي تقريبًا؛ باراسيلسوس Paracelsus (١٤٩٣-١٥٤١): موسوعي من القرون الوسطى؛ راموس Ramus (١٥١٥-١٥٧٢): فيلسوف فرنسي.

(٧) مونتيني Montaigne (١٥٣٣-١٥٩٢): من أشهر الكتاب الفرنسيين في عصر النهضة.

(٨) جونسون Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤): كاتب إنجليزي من أهم أعماله «معجم اللغة الإنجليزية» و«حياة الشعراء»؛ كيتس Keats (١٧٩٥-١٨٢١): الشاعر الإنجليزي الشهير؛ إمرسون Emerson: (١٨٠٣-١٨٨٢): شاعر وفيلسوف أمريكي؛ وولف Woolf (١٨٨٢-١٩٤١): روائية إنجليزية؛ فراي Frye (١٩١٢-١٩٩١): من أبرز النقاد الكنديين في القرن العشرين؛ بلوم Bloom (١٩٣٠-): مؤلف وناقد أمريكي؛ كافيل Cavell (١٩٢٦-): فيلسوف أمريكي؛ جرينبلات Greenblatt (١٩٤٣-): ناقد له كثير من الدراسات عن شكسبير.

والإنسان» و«الرجل الاجتماعي» و«رجل الدولة» و«الرجل الفرد» و«خلاص الإنسان» و«السؤال الأخير». وبالمثل يتساءل كتاب فرانز لوتجينو Lütgenau «شكسبير فيلسوفًا Shakespeare als Philosoph» (ليبزج، ١٩٠٩) عما تقوله كتابات شكسبير عن الإرادة الحرة مقابل الحتمية، والنسبية مقابل اليقين، والتشكك وتعاليم فيثاغورث والثنائية ووحدة الوجود والتنجيم، إلخ. ويركز كتاب بن كمبل Kimpel «فلسفة الأخلاق في مسرحيات شكسبير» (لويستون، ME، ١٩٨٧) على ثنائية الخير والشر، مبرهنًا على أن شكسبير في النهاية يسلِّم بقراءة ربانية لعدالة السماء. وكتاب جون جوين Joughin، وهو مجموعة مقالات، «شكسبير الفلسفي Philosophical Shakespeares» (لندن ونيويورك، ٢٠٠٠)، مكرَّسٌ لفرضية بعد الحداثة، التي ترى ضرورة الاعتراف بفلاسفة متعددين في شكسبير، ويبدأ بتصدير لستانلي كافيل يطرح فيه المشكلة النقدية عن كيفية تمييز الأفكار عن النصوص الأدبية التي تتداخل معها بشكل متلازم. ويحلل كتاب تزاشي زمير Tzachi Zamir «رؤية مزدوجة»، وعنوانه الفرعي «فلسفة الأخلاق ودراما شكسبير» (برنستون، ٢٠٠٧)، الأسسَ المعرفية والخلقية للنقد الفلسفي كقاعدة ضرورية للنقد التطبيقي. وهناك دراسات أخرى عن الموضوع مدونة في القسم المُعَنْوَن «قراءات أخرى» في نهاية الكتاب.

إننا، بقدر أهمية الأفكار في مسرحيات شكسبير، أقل يقينًا بكثير، ونحن نحاول تحديد أي منها تمثل أفكاره بصورة خاصة. هل تنطق شخصيات شكسبير أحيانًا بمعتقداته الشخصية الخاصة؟ إنه تصور جذاب، لأن ما ينطق به هاملت أو لير أو مكبث، أو أي شخصية أخرى عميقة التفكير، أقوال بالغة الحكمة ومحفزة وفصيحة، حتى أننا نُغرَى بتخيل أننا نسمع المؤلف نفسه. إلا أن علينا أن ندرك بيقظة أن كل صوت هو صوت روائي، حتى في السونيتات والقصائد الأخرى غير الدرامية. إذا كان ذلك صحيحًا بالنسبة للقصائد غير الدرامية، فهو صحيح بشكل أكثر تأكيدًا في الدراما. بقدر قلة ما نعرفه عن الآراء الشخصية لشكسبير خارج كتاباته، علينا أن نتحلى بحذر هائل في افتراض أننا يمكن أن نسمعه يتساءل «أكون أو لا أكون» مع هاملت، أو الموافقة بكآبة مع إيرل جلوستر[1] في «الملك لير» على «نحن بالنسبة للآلهة كالذباب للأولاد المستهترين؛/

(١) إيرل Earl: لقب إنجليزي أدنى من مركيز وأرفع من فيكونت، يعادل لقب كونت في القارة الأوروبية.

يقتلوننا لتسلية أنفسهم»، أو التسليم بالخلاصة العدمية لمكبث بأن «الحياة ليستْ إلا ظلا يمشي». ويمكن للمرء بسهولة مماثلة وبصورة عقيمة أن يعمم على أساس ما يقوله بوك في «حلم ليلة في منتصف الصيف»: «يا إلهي، أي حمقى هؤلاء الفانون!»، أو أغنية فستر في «الليلة الثانية عشرة»: «ثم تعال وقبِّلني، قبلة حلوة وعشرين؛/ الشاب متخم ولن يحتمل». كثيرًا ما تصل أقوال شكسبير إلى منزلة الكلام المأثور؛ لأنها تأتي في تعبير مقنع ورائع.

هذا، إذن، هو التحدي الذي يواجه هذا الكتاب، كما كان حال الدراسات الأخرى السابقة التي طرحتْ أسئلة عن أفكار شكسبير. إنه شخص رائع لأنه لم يكشف إلا القليل جدًّا عن نفسه، ويبوح، في الوقت نفسه، بهذه الحكمة الاستثنائية حتى نود أن نعتبره مفكّرًا. تراكمت المعلومات البيوجرافية عنه بتفصيل هائل، لكنها ليست في صورة رسائل أو أحاديث مدوَّنة. يجب أن تكون مادةُ دراستنا لأفكار شكسبير مسرحياتِه وقصائدَه.

كان شكسبير كاتبًا مسرحيًّا بطرق تميل لإخفاء المؤلف خلف العمل. أخذ حبكاته عمومًا من مصادر معروفة ومنشورة. تأخذ المسرحيات التاريخية، وإلى حدٍّ ما «مكبث»، حكاياتها الأساسية من كتاب رفائيل هولنشيد[1]، «تاريخ إنجلترا واسكتلندا وإيرلندا»، وقد صدرت منه طبعة ثانية حديثة في ١٥٨٧. وتأخذ المسرحيات الرومانية، خاصة «يوليوس قيصر» و«أنطونيو وكليوباترا» و«كُرْيولانوس»، مادتَها الروائية من كتاب بلوتارك[2] «حيوات نبلاء الإغريق والرومان»، الذي ترجمه إلى الإنجليزية توماس نورث[3] سنة ١٥٧٩. واستوحتْ مسرحياتٌ أخرى كثيرة، بما فيها «تاجر البندقية» و«ضجة فارغة *Much Ado About Nothing*» و«الليلة الثانية عشرة» و«العبرة بالنهاية *All's Well That Ends Well*» و«عطيل» و«سمبلين»، حبكتَها من قصص قصيرة من إيطاليا أو بلاد أوروبية أخرى، وكانت متاحة بوفرة في إنجلترا في حياة شكسبير مترجمة. تأخذ «روميو وجوليت» نقطة انطلاقها من قصيدة روائية باللغة الإنجليزية لأرثر بروك[4] بعنوان «التاريخ

(١) هولنشيد Holinshed (ت: ١٥٨٠): مؤرخ إنجليزي. صدرت الطبعة الأولى من كتابه «تاريخ إنجلترا واسكتلندا وإيرلندا *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*» سنة ١٥٧٧.

(٢) بلوتارك Plutarch (٤٦ - ١٢٠ تقريبًا): فيلسوف يوناني وكاتب سير، من أشهر كتبه «حيوات متوازية *Parallel Lives*» أو «حيوات نبلاء الإغريق والرومان *Lives of the Noble Grecians and Romans*»، وهو مجموعة سير اعتمد عليها شكسبير في المسرحيات الرومانية.

(٣) نورث North (١٥٣٥ - ١٦٠١ تقريبا): مترجم إنجليزي اشتهر بترجمة أعمال بلوتارك.

(٤) بروك Brooke (ت: ١٥٦٣ تقريبا): شاعر إنجليزي، لا يعرف له إلا العمل المشار إليه.

التراجيدي لرمويوس وجوليت، كتبه في البداية بالإيطالية بندِل ويكتبه الآن بالإنجليزية أرثر بروك.» بريطانيا، ١٥٦٢، مع تاريخ طويل للنسخ المبكرة السابقة على النسخة التي كتبها كاتب القصة القصيرة الإيطالي ماتيو بندِلو[١]. وتدين «هاملت» بحبكتها في النهاية لكتاب سَكْسو النحوي[٢]، «تاريخ الدنمرك» (١١٨٠-١٢٠٨). وتعود «ترويلوس وكرسيدا» إلى هوميروس وتشوسر وجون لِدْجات ووليم ككستون[٣]، وآخرين، بمعلوماتها عن حرب طروادة ومسألة الحب القاتل بين شخصيتي عنوان المسرحية. ويبدو أن «تيتوس أندرونيكس» تتأسس على نص نثري أصله مفقود حاليًا، لكن نظائره لا تزال متاحة. ويبدو أن «تيمون الأثيني» استُلهِمتْ من ديالوج لوسيان الساموساتي[٤]، «تيمون، أو عدو البشر» (١٢٥-١٨٠ تقريبًا). وترجع «القريبان النبيلان»، تأليف شكسبير وجون فلتشر[٥]، إلى تشوسر، «حكاية الفارس». وكان شكسبير يراجع أحيانًا بشكل شامل مسرحية موجودة بالفعل، كما في حالة «العين بالعين»[٦] و«الملك جون» و«هنري الرابع» الجزء الأول والجزء الثاني، و«هنري الخامس» و«الملك لير» وربما «هاملت». واستفاد ببراعة من الكوميديات الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة لبلوتوس وأريوستو[٧] وآخرين في مسرحيات مثل «كوميديا الأخطاء» و«ترويض الشرسة». وأظهر معرفة بكيفية الاستفادة من التقاليد الروائية للشعر الرعوي والقصص الغرامية في «السيدان من فيرونا» و«كما تشاء» و«بركليس» و«حكاية الشتاء». وهناك مسرحيات لا يوجد لها حبكة واحدة منظمة كمصدر لشكسبير هي «عذاب الحب الضائع *Love's Labour's Lost*» و«حلم ليلة في منتصف الصيف» و«زوجات وندسور المرحات» و«العاصفة»، لكنه حتى في هذه الأعمال يستعير باستفاضة من كتاب آخرين.

---

(١) بندِلو Bandello (١٤٨٥-١٥٦١ تقريبًا): أسقف وكاتب إيطالي.

(٢) سَكْسو النحوي Grammaticus (١١٥٠-١٢٢٠ تقريبًا): مؤلف «تاريخ الدنمرك *Historia Danica*» ويعتبر أول تاريخ كامل للدنمرك.

(٣) لِدْجات Lydgate (١٣٧٠-١٤٥١ تقريبًا): شاعر إنجليزي اشتهر بأعماله السردية الطويلة. ككستون Caxton (١٤٢٢-١٤٩١ تقريبا): رسام إنجليزي، نشر أول كتاب بالإنجليزية «*Recuyell of the Historyes of Troye*» (١٤٧٥ تقريبا).

(٤) لوسيان الساموساتي Lucian of Samosata (١٢٥-١٨٠ تقريبا): خطيب آشوري، كتب باليونانية.

(٥) فلتشر Fletcher (١٥٧٩-١٦٢٥): كاتب مسرحي إنجليزي.

(٦) العين بالعين *Measure for Measure*: العنوان عن ترجمة الدكتور زاخر غبريال؛ من المسرح العالمي، الكويت، مارس ١٩٧١.

(٧) بلوتوس (٢٥٤-١٨٤ ق.م.): كاتب مسرحي روماني كوميدي؛ أريوستو Ariosto (١٤٧٤-١٥٣٣): كاتب إيطالي اشتهر بقصيدته الملحمية الكوميدية «Orlando Furioso» (١٥٣٢).

وهذا الاستخدام الواسع للمصادر كان يميِّز أيضًا كتَّاب الدراما الآخرين في عصر النهضة. ويشير ذلك إلى سمة مهمة في الكتابة الدرامية الحديثة: كان مؤلف الدراما في الأساس مجهولا، أو يكاد يكون مجهولا. نُشِرتْ مسرحيات كثيرة بدون اسم المؤلف على صفحة العنوان، أو في أي مكان آخر من الطبعة. لم يظهر اسم شكسبير على أي نص مسرحي مطبوع من تأليفه حتى عام ١٥٩٨، حين نُشرتْ «عذاب الحب الضائع» في طبعة كوارتو (شكل من نشر الكتب في حجم صغير، أقل تكلفة نسبيًّا) على النحو التالي: «صحَّحها حديثًا وأضاف إليها و. شكسبير». وحينها كان قد مضى على وجود شكسبير في لندن عقد من الزمان أو نحو ذلك، وكانت شهرته ككاتب مسرحي تزداد باستمرار: في وقت مبكر يعود إلى عام ١٥٩٢ لفت الجزء الأول والجزء الثالث من «هنري السادس» انتباه رفيقيه كاتبي المسرح روبرت جرين وتوماس ناش[1]، وبحلول عام ١٥٩٨ أثنى عليه فرنسيس مريس[2] ووصفه بأنه بلوتوس وسنيكا جيله. إلا أن المعرفة الرسمية في الطباعة جاءت ببطء. و يرجع السبب في أنه لا يوجد بين أيدينا أي مخطوطات لعصره، أو مراسلات، أو أي بيوجرافيا عنه كُتِبتْ في حياته، إلَّا أن كُتَّاب الدراما من أمثال شكسبير كانوا يعتبرون مسلين شعبيين. لم «يجمع» القراء المحنَّكون شكسبير عادةً. حين قدَّم توماس بودلي[3] إلى جامعة أكسفورد المكتبة التي تحمل اسمه اليوم، أمر تلك المؤسسة أن تجمع في مجموعتها كل كتاب نُشِر في إنجلترا، وحدد أنهم ليسوا في حاجة للانشغال بأن يكون من بينها مسرحيات. كانت المسرحيات سريعة الزوال. ربما كان الوضع يشبه الوضع الحالي في تقديرنا الثقافي للأفلام: نسعى لمعرفة من أخرج فيلمًا مهمًّا، ومعرفة ممثليه الأساسيين، لكن نادرًا ما نعرف اسم كاتب النص أو كتَّابه، إلا إذا كان من أمثال توم ستوبارد[4] مع أوراق اعتماد من عالم ثقافي أكثر وضوحًا، عالم دراما خشبة المسرح والقصة والشعر والموسيقى، إلخ.

عُرف كتاب المسرح المشهورون عمومًا في عصر شكسبير باعتبارهم صنَّاعًا ومصنِّفين وليس كفنانين. كانوا حِرَفيين، كثيرًا ما جاءوا (كما في حالة شكسبير) من

---

(١) جرين Greene (١٥٥٨ تقريبا-١٥٩٢): كاتب مسرحي إنجليزي. ناش Nashe (١٥٦٧-١٦٠١): كاتب وشاعر إنجليزي.

(٢) مريس Meres (١٥٦٥ ١٦٤٧): كاتب ورجل دين إنجليزي.

(٣) بودلي Bodley (١٥٤٥ -١٦١٣): دبلوماسي إنجليزي.

(٤) ستوبارد Stoppard (١٩٣٧ -): كاتب مسرحي إنجليزي.

صفوف الممثلين، وكانوا بدورهم في معظمهم من طبقة الحِرَفيين، جيمس برباج[1]، مشيِّد المسرح سنة ١٥٧٦ ووالد الرجل الذي ترأس شكسبير فترة طويلة، ريتشارد برباج[2]، كان نجّارًا أو خبيرًا بالنجارة. بعض زملاء شكسبير في الفرقة المعروفة باسم رجال تشامبرلين ثم رجال الملك[3] كانوا أعضاء نقابات تجارية قوية في لندن، من قبيل البقالين والصُنَّاع. وكان والد شكسبير نفسه يصنع منتجات جلدية وبضائع أخرى ويبيعها في سترتفورد أبون أفون[4]. حتى بن جونسون كان لديه، كزوج أمه، بنَّاء، وتدرب هو نفسه لبعض الوقت، وإن كان بالإكراه، على هذه الحرفة. كانت كتابة المسرحيات حرفة، كالتمثيل. كان كاتب المسرح رحَّالة، حِرَفيًّا. ربما بدا مفهومنا الحديث عن الكتابة الإبداعية باعتبارها متعلقة بالسيرة الذاتية عادة في منهجها وموضوعها غريبًا في نظر شكسبير ومعاصريه. كانت وظيفتهم تصميم الحفلات المسرحية حول القصص الشعبية الشائعة. تميل هذه الفكرة عن التأليف إلى إبعاد المسرحية عن كاتبها فيما يتعلق بالتعبير الشخصي. هل يمكن افتراض أن مؤلفًا يعرض تواريخ قصة ريتشارد الثاني أو هاملت أن يبحث عن طرق للتعبير عن آرائه الخاصة في السياسة أو قدر الإنسان؟

وقد مال رعاة المسرح، كما كان الحال في الفنون الأخرى أيضًا، لتشجيع هذا النوع نفسه من المهارة حيث يضمِّن الصانع هويَّتَه في العمل الذي في يده. كان عدد كبير من الرسامين الكبار في عصر النهضة يعملون لحساب سلطات الكنيسة والزبائن الأثرياء. ربما يُكلَّف الفنانون بتمثيل موضوعات دينية في موضع معين في كنيسة معينة. ربما أيضًا يُملَى الموضوع، مثل البشارة، أو النزول من على الصليب، وفي هذه الحالة يمكن أيضًا تحديد تفاصيل المكونات، بما في ذلك حجم اللوحة وترتيب الشخصيات. أين يوجد، في مثل هذه الظروف، مكانٌ لما يمكن أن ندعوه إبداعًا؟ كان يمكن للنتائج في أفضل الأحوال المعروفة أن تكون جميلة بشكل مدهش وكاشفة عن عبقرية الفنان، ولكن حتى هنا قد يكون تحديد درجة التعبير الشخصي صعبًا.

---

(١) برباج Burbage (١٥٣١-١٥٩٧): ممثل إنجليزي، ومشيد مسارح.

(٢) برباج (١٥٦٨-١٦١٩): أحد أشهر الممثلين الإنجليز في عصره.

(٣) كانت الفرقة التي يعمل فيها شكسبير تعرف باسم رجال تشامبرلين Chamberlain's Men وتحول الاسم مع حكم الملك جيمس (١٦٠٣) إلى رجال الملك King's Men.

(٤) سترتفورد أبون أفون Stratford-upon-Avon: المكان الذي ولد ومات فيه شكسبير، يقع في وسط إنجلترا جنوب برمنجهام.

ويصحُّ الشيء نفسه في الدراما في بداية العصر الحديث. كتب شكسبير لزبائنه، وكانوا في حالته جمهور المسرح في لندن. أي نوع من الضغوط شعر بها؟ خصص دُنْ ماركيز[1]، كاتب عمود صحفي ساخر (١٩١٣-١٩٣٧) في نيويورك صن بعنوان «قرص الشمس» ويصور، ضمن كائنات أخرى، آرتشى الصرصار نحو الحرية ومهيتابل القط، وقد خصص مقطوعة لتخيُّل ماذا يمكن أن يكون عليه حال شكسبير وهو يكتب المسرحيات التي تطلبها منه جماهيره الشعبية. يروي الصرصار آرتشى الحكاية، بدون استخدام الحروف الكبيرة أو علامات الترقيم ؛ لأنه يقفز من مفتاح إلى مفتاح على الآلة الكاتبة لدُنْ ماركيز. يتخيل شكسبير في حانة، يشكو لرفاق الشراب من الطلبات المزعجة التي يضعها على عاتقه مشاهدوه الجهلة.

ما يريدونه

أن يتكلم الملوك مثل الملوك

لم يكن لديهم أبدًا حس كاف للحديث

والطعنات والخنق

والرجال السمان يمارسون الحب

والمهرجون يضرب كل منهم

الآخر بهراوات وتوريّات تافهة

وتلميحات بلا لون على الإطلاق

بذاءة اليوم،

ينوح شكسبير: «أعطِهم شبحًا طيبًا/ أو اثنين»، و«اقتلْ طفلا أو اثنين أيها الأمير»، «قليل من الرثاء لهم/ القذارة».

(١) ماركيز Marquis (١٨٧٨-١٩٣٩): صحفي وكاتب أمريكي.

ما أريد أن أفعل

أن أكتب سونيتات

وأغاني ومقاطع سبنسرية

وربما فعلتها أيضًا

إذا لم أمضِ

في هذه اللعبة الاستعراضية المرعبة.

يبالغ ماركيز بالطبع من أجل التأثير الكوميدي، لكن هذه النقطة الرئيسة لا تزال جديرة بالاهتمام: احتاج فنان شعبي في موقف شكسبير إلى تغذية أذواق جماهيره أساسًا. في عنوان دراسة ألفرد هرباج[1] عن شكسبير سنة ١٩٤٧، «كما شاءوا»، يقبض ببراعة على فكرة أن أعظم الكتاب الإنجليز حقق نجاحه بقدر كبير بقول ما أراد أن يسمعه جمهوره. بقدر صحة هذا الكلام، هل هناك إذن مجال للقول بأن الأفكار التي يعبر عنها شكسبير في المسرحيات الجماهيرية أفكاره الخاصة؟

تزداد مشكلة تحديد أفكار شكسبير الخاصة، من بين الأفكار المطروحة في المسرحيات أو القصائد، تعقيدًا بالقدرة الاستثنائية التي يتمتع بها شكسبير على غمر شخصيته ككاتب في فكر الشخصيات التي يبدعها. إنه يجعل فلستاف وهُتْسبور وكليوباترا وليدي مكبث يعبرون عن أعمق أفكارهم وكأن ذلك يحدث بدون تدخُّل وجهة نظر المؤلف وتحكُّمها. إن موهبة شكسبير، في إبداع شخصيات لا تُنسَى بهذه الطريقة، موهبة أسطورية. تُدعَى أحيانًا «قدرته السلبية»، بمعنى أن مهارته ككاتب مسرحي تُنحِّي بعيدًا عن وجهة نظره الخاصة ليركِّز تمامًا على ما على الشخصية التي ابتكرها أن تفكِّر فيه في لحظة معينة. التعبير هو تعبير جون كيتس في الثناء على شكسبير، في رسالة إلى توماس أخي كيتس مكتوبة في ١٧ ديسمبر ١٨١٧. تشير الرسالة نفسها إلى اتجاه يختلف قليلا: يكتب كيتس: إن القدرة السلبية «هي القدرة التي تظهر حين يستطيع الإنسان أن يكون في حيرة وغموض وشك، بدون أي سعي متوتر وراء الحقيقة والعلة»، مؤكِّدًا على فكرة العبقرية حين تحرِّرها الحيرة الإبداعية. لكن الاختلاف لا يهم

---

(١) هرباج Harbage (١٩٠١-١٩٧٦): أكاديمي أمريكي متخصص في شكسبير.

حقًا؛ التعريفان متشابهان في الثناء على خصائص يشتهر بها شكسبير، ورسخت «القدرة السلبية» كطريقة لوصف الموهبة الفذة التي يتمتع بها شكسبير في الكشف لنا عما تفكر فيه شخصياته، لا ما يحاول الكاتب المسرحي إثباته.

تختلف المسرحيات اختلافًا هائلا في مدى محاولتها للوصول إلى غاية محدَّدة. ثمة فكرة أساسية على غلاف «فولبون»[1] (١٦٠٥-١٦٠٦)، تأليف بن جونسون، وهي أن الجشع الإنساني للثروة، وهو جشع يكاد يكون عالميًا، يستهلك نفسه في النهاية ويُعاقَب بشكل عادل بزياداته الخاصة. ونحن لا نشوه عمدًا الغاية الواضحة في مسرحية أرثر ميلر «البوتقة» (١٩٥٢) حين نقول إن هدفها نقد الهستيريا الثقافية والسياسية التي أدت إلى محاكمات السحر في سالم[2] في نهاية القرن السابع عشر ثم بعد ذلك بكثير إلى مطاردات مكارثي للسحرة في خمسينيات القرن العشرين. تؤكد مسرحيةُ سوفوكليس «أوديب ملكًا» (٣٢ ق.م.)، بسوداوية، الفكرة الشائعة جدًا عن ضرورة تنفيذ مشيئة الآلهة، حتى لو كان على أوديب أن يعاني من سقوط تراجيدي مدمر. هذه المسرحيات استثنائية تمامًا؛ لنقلْ إنها تعليمية، من حيث إننا يمكن أن نحدد الهدف من وراء تأليفها، أي أن نقوم بدراسة تحليلية لهذه المسرحيات، ولا نقلِّل من قيمتها ونصفها بالضعف بحال من الأحوال. في الوقت ذاته، يقدم جنس المسرحية بديلا مختلفًا تمامًا. يمكن أن يشجع تصادم الأفكار في مناظرة بين أفكار متناقضة. شكسبير بارع في هذا. هل فلستاف، في «هنري الرابع، الجزء الأول»، محق في الاحتفاء بمتع الحياة والاستمتاع بما يكتنف مفهوم الشرف في زمن الحرب من سخرية، أو هل الأمير هال محق في استنتاجه في النهاية أن فلستاف يمثل تهديدًا للنظام العام؟ هل علينا أن نُعجب بأنطونيو، في «أنطونيو وكليوباترا» ؛ لأنه يعانق اللذة الطائشة في مصر، أم علينا أن نهزَّ رؤوسنا اشمئزازًا من سقوطه في الشهوات؟ يمكن أن يكون النِّقَاشُ داخليًا: هل هاملت محق في تأجيل انتقامه حتى يتأكد مما يفعل، أم أنه جبان في تأخير مهمة تحثه عليها «السماء والجحيم» (هاملت، ٢، ٢، ٥٨٥)؟ هو نفسه غير متأكد من الإجابة. عمومًا، إذا حاولنا تحديد «رسالة» مسرحية شكسبير، فإننا سنكون في المسار الخطأ. كيف يمكن لنا، إذن، أن نتحدَّث عن أفكار شكسبير؟

(١) فولبون Volpone: كلمة إيطالية تعني الثعلب الكبير.

(٢) سالم Salem: مدينة شمال شرق بوسطن. تأسست سنة ١٦٢٦، واشتهرت بمحاكمات السحر سنة ١٦٩٢.

إحدى المقاربات أن نتجنب أي بحث عن معنى مسرحية شكسبير ونتساءل، بدلا من ذلك، عن القضايا موضع البحث. ماذا يناقش، وما حججه القوية على الجوانب المختلفة؟ لماذا هذه القضايا مهمة، ولِمَنْ؟ كيف يُوجِّه الحوار والموقف الدرامي تعاطفنا؟ القول إن شكسبير يتجنب تقديم «رسالة» لا يعني القول إن مسرحياته تتجنب الانحياز في الذوق والأخلاق. العكس تمامًا. جزء من الفتنة الدائمة لشكسبير أنه يبدو إنسانيا بعمق شديد. ومن المؤكَّد أن مسرحياته تدعونا إلى استهجان القتل وإراقة الدماء بتبلد، واستحسان الكرم الخيِّر، وعدم حب شخصيات مثل إياجو أو إدموند، وهما شريران بمكر وأنانيان، وتقدير البطلات الرومانسيات مثل روزالند وفيولا، وهما صبورتان جدًّا ولطيفتان وواسعتا الحيلة، وإنكار تعاطفنا مع الطغاة المستبدين مثل الدوق فردريك في «كما تشاء» أو دوق كُرْنول في «الملك لير» ونتمنى كل الخير لشخصيات مثل إدجار وكُرْدِليا وكِنْتْ في «الملك لير»، وهم منبوذون ومضطهَدون بسبب شجاعتهم، حتى إن كانت نواياهم صادقة بحمق. وهذا لا يعني أن نجزم بأنه يمكن القول إن شكسبير نفسه أقر تلك الآراء المتنوعة؛ إننا، لا شك، نميل لافتراض أنه فعل ذلك بتعاطف، وأنه كتب ليشجع مثل هذه المثاليات، لكن ليس لدينا ببساطة دليل مباشر بشأن الرجل نفسه. في التحليل الأخير، السؤال غير قابل للإجابة وغير مهم.

من المؤكد أن لدينا شهادة هنري شِتل[1]، سنة ١٥٩٢، بأن كاتبًا مسرحيًّا معيَّنًا، لم يحدِّدْه بالاسم، لكنه شكسبير بصورة شبه مؤكَّدة، اعتُبِر على نطاق واسع رجلا مهذَّبًا حسن السمعة. كتب شِتل على سبيل الاعتذار بسبب هجوم تعرض له شكسبير من روبرت جرين في العام نفسه: «رأيْتُ بنفسي أن سلوكه ليس أقل تمدنًا من براعته في المهنة التي يمارسها. بالإضافة إلى أن المنقبين عن الفضيلة سجَّلوا استقامته في المعاملة، مما يبرهن على صدقه وكياسته الظريفة في كتابة تتوافق مع فنه» («حلم قلب عطوف»، ١٥٩٢). وتميل شهادات أخرى لتأكيد أن شكسبير كان محبوبًا، برغم أننا لا نحتاج إلى تذكُّر أن جرين يبدو أنه ازدرى شكسبير باعتباره مُنتحِلا بلا مبدأ. تثني شهادة أخرى على شكسبير كواحد من أعظم «المفكرين المبدعين» في عصره (وليم كَمْدِن[2]، «بقايا عمل عظيم

(١) شِتل Chettle (١٥٦٤-١٦٠٧): كاتب مسرحي إنجليزي.

(٢) كمدن Camden (١٥٥١-١٦٢٣): مؤرخ وأثري إنجليزي. والكتاب المشار إليه *Remains of a Greater Work Concerning Britain*.

عن بريطانيا»، ١٦٠٥)، مركِّزة على عظمته ككاتب بدون ذكر أي شيء عنه كشخص. الخلاصة، لا تعطينا هذه الشهادات تقريبًا شيئًا ننطلق منه لتحديد إن كان شكسبير كرجل يمكن أن يقال إنه يقف وراء الأفكار الغنية والجمة المغروسة في كتاباته. إلا أن لدينا المسرحيات والقصائد، وهي مجتمعة تقدم دليلا على إنجاز خلقي عميق يمكن أن نحدد مكانه فيمن ندعوه «شكسبير»، ولا أعني المسرحيات والقصائد فقط، بل ما أثارته من استجابات جمة على مدى أربعة قرون أو نحو ذلك منذ كتبها شكسبير.

وخطة هذا الكتاب أن يتقدم من موضوع إلى آخر، متسائلا عما توحي به المسرحيات والقصائد في نقاش مستمر عن مجموعة من المواضيع: الجنس والنوع، السياسة والنظرية السياسية، الكتابة والتمثيل، الخلاف الديني وقضايا الإيمان، نزعة التشكك وبغض البشر، وأشياء أخيرة، تتضمن مقاربة الاعتزال والموت. أتناول هذه المواضيع، عمومًا، بالترتيب الذي فتنت به شكسبير على ما يبدو. الجنس والنوع واضحان خاصةً في سنواته المبكرة وهو يكتب كوميدياته الرومانسية. وتصبح السياسة الموضوع المحوري في المسرحيات التاريخية التي تبلغ ذروتها في السلسلة الكبرى بمسرحية هنري الخامس التي كُتِبتْ في أواخر تسعينيات القرن السادس عشر. وتُستكشَف الأفكار النقدية عن الكتابة والتمثيل مع قدرة خاصة على الإقناع في السونيتات وفي المسرحيات التي كتبها شكسبير في منتصف العمر. ويتزايد الجدل الديني والتحديات الخاصة للأرثوذكسية بوضوح وشكسبير يتحول إلى المآزق المؤلمة في التراجيديات الكبرى في السنوات الأولى من القرن السابع عشر. أخيرًا، يبدو أن أفكار النهاية على المستوى الفني والشخصي تحظى باهتمام عميق من شكسبير وهو يتأمل اعتزاله الوشيك للمسرح. وفي الوقت ذاته، لأن هذه المواضيع تتحدى أي ترتيب زمني دقيق، ولأن المواضيع نفسها تتداخل باستمرار (كما حين تأخذ قضايا الدين أبعادًا سياسية)، فإن الأمثلة والمواقف ستتراوح بحرية بين الأعمال الكاملة برمتها.

في ترتيب هذا الكتاب برهان ضمني على تطور الأفكار المقدمة في مسرحيات شكسبير وقصائده عبر الزمن، ويحدث ذلك بطرق يبدو أنها تعكس الانشغالات الفكرية المتغيرة للمؤلف، إن لم تعكس حقًّا شيئًا يقارب نظرته الفلسفية الخاصة للمسائل المهمة في الوجود الإنساني. في مسرحياته الأولى، ينشغل في كوميدياته الرومانسية بطبيعة

علاقات الحب، مع الجنس الآخر ومع الجنس نفسه. ماذا يكتشف البشر عن حقيقتهم من الطرق التي يتصرفون بها حين يقعون في الحب؟ كيف يختلف الفتيان والفتيات عن بعضهم وهم يقتربون من أخطار العلاقة الغرامية ومتعها؟ ما الطبيعة الحقيقية للنوع؟ هل هي مطبوعة في التكوين الإنساني، أم أنها، في جزء منها على الأقل، نتاج اجتماعي؟ لماذا الفتيات في كوميديات شكسبير أكثر براعة غالبًا وأكثر معرفة بأنفسهن من الفتيان؟ إلى أي مدى يجب على الشباب تنظيم سلوكهم طبقًا للشفرات الاجتماعية التي اعتبرتْ، خاصة في عصر شكسبير، الزواج شرطًا مسبقًا للإشباع الجنسي؟ ما الدور الذي على صداقة الود أن تلعبه في تشكيل العلاقات الدائمة؟ حين يشعر رجلان، أو امرأتان، بمشاعر حب عميق بينهما، هل يجب أن يتضمن ذلك اللذَّةَ الشهوانيةَ أيضًا؟ هذه هي الأسئلة التي بدا بالتأكيد أنها تفتن كاتبًا شابًّا لا يزال في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات حين كتب المسرحيات والقصائد التي ترجع لتسعينيات القرن السادس عشر.

ترجع المسرحيات التاريخية الإنجليزية إلى الفترة ذاتها من مسيرة شكسبير، في تسعينيات القرن السادس عشر. هل يمكن لنا أن نميِّز فيها فلسفة سياسية ناشئة قد تبدو مناسبة لمؤلف شاب يسعى لفهم تاريخ بلاده ومؤسساته السياسية، ويتأمل في الوقت ذاته إنجلترا كمكان لشاب يطمح إلى فهم متطلبات الرجولة؟ تعطي المسرحيات التاريخية شكسبير مجالا شاسعًا لدراسة المأزق السياسي وصدام الأيديولوجيات المتناحرة. هل استجابته استجابة محافظ سياسي أم ليبرالي؟ وهذان المصطلحان يتغير معناهما بمرور الزمن، بالطبع؛ في حالة شكسبير، هل علينا أن نراه مدافعًا عن عرش تودور[1]؟ هل هو محافظ اجتماعيًا في عرضه للاختلافات الطبقية، أم شخص أكثر هجومًا على التقاليد؟ هل هو مدافع عن الحرب أم منتقدٌ لها؟ هل هو مرتاب في النشاط السياسي لعامة الشعب، أم متعاطف تجاه أفكار المقاومة الشعبية للطغيان، أم يجمع بين الاثنين؟ هل تتغير أفكاره بشأن هذه الأمور عبر الزمن؟ ربما يكون علينا التركيز على تطور الأفكار السياسية في المسرحيات التاريخية، وتلك الأفكار تتحول من التفسير الإلهي بشكل عام للحروب الأهلية في إنجلترا في القرن الخامس عشر إلى رؤية أكثر برجماتية وربما حتى وجودية للعملية التاريخية في قصة اغتصاب هنري الرابع للعرش بالقوة من ريتشارد الثاني وآثارها

---

(١) تودور Tudor: الأسرة الحاكمة في إنجلترا من سنة ١٤٨٥ إلى سنة ١٦٠٣، وتشمل هنري السابع وهنري الثامن وإدوارد السادس وماري الأولى وإليزابيث الأولى.

في عهد هنري الخامس. بقدر ما نرى شكسبير يستكشف رؤية ميكيافلية للتغير التاريخي، حتى إذا كان ككاتب مسرحي يحتفظ بحكمه الخاص على الأمور، يمكن أن نرى بعض الاستعداد لتصوير التشكك الديني والفلسفي الذي يظهر في مسرحيات العقد التالي.

وأفكار شكسبير عن حرفته ككاتب مسرحي وممثل متضمنة في كل ما كتب، وتُستكشَف بكثافة خاصة في السونيتات و«كما تشاء» و«هاملت»، وقد كتبت تقريبًا في منعطف القرن وشكسبير يتحول بين الأجناس الأدبية من الكوميديات الرومانسية ومسرحيات التاريخ الإنجليزي إلى مسرحيات القضية والتراجيديات. يبدو أن أفكاره عن الفن، وقد قُدِّرت بشكل جيد، تنبهه للمواجهة مع المشاكل الفلسفية الكبرى التي تصادفه بعد وقت قصير. الشعر والدراما، بالنسبة لهاملت والمتحدثين الفصحاء الآخرين عن الموضوع، أعمال نبيلة، خلقية بعمق في أفضل صورها لتشجيع السلوك المستقيم بتقديم أمثلة إيجابية وسلبية. ولأن الفن العظيم خالد، فهو قادر على تجاوز الفناء البشري والزمن. وليكون الفن عظيمًا عليه أن يقدِّم نفسَه لجمهور ذكي من بين أولئك الذين يفهمون حقًّا؛ وعليه ألا يغذي الأذواق الضحلة أو يسعى لمجرد الانتشار الجماهيري. عليه مقاربة أي «قواعد» كلاسيكية لبنية الدراما بحذر شديد، وأن يكون مستعدًّا لبناء الأجناس الأدبية الدرامية بطريقة برجماتية وتجريبية. ويمكن لمفهوم أرسطو عن الهمرتيا hamartia (الخطأ أو الخلل) أن يبرهن أحيانًا على أهميته في كتابة التراجيديا، وأحيانًا لا يمكنه. الشيء المهم، على ما يبدو، أن نتحلى بالمرونة ونتجنب التعصب. إن اطلاع شكسبير على «كتاب الشعر Poetics» لأرسطو موضع شك إلى حد بعيد، لكن لابد أنه تعرف على ممارسات الأرسطية الجديدة، فهو يستخدمها حين تلائم أغراضه، وهي لا تلائمها غالبًا. إنه يتجنب التنظير المفرط.

تحظى مسائل الإيمان الديني باهتمام خاص في سنة ١٥٩٩ وما بعدها، وقد تحول شكسبير بشكل متزايد إلى كتابة مسرحيات القضية والتراجيديات. في عصر يتميز باشتعال الخلاف الديني، يبدو أن شكسبير وجد نفسه ينجرُّ أكثر وأكثر إلى تصوير الصراع الديني والأيديولوجي. ويكشف عن معرفة عميقة بالاختلافات المذهبية، وهو يعرضها عمومًا بإنصاف. ويستخدم حس الدعابة المعادي لنفوذ الكنيسة في الشئون السياسية كما فعل غيره من كتَّاب الدراما والكتَّاب، لكن عمومًا بطريقة أكثر اعتدالا.

وتتغير بعض الملاحظات التي تستخف باليهود فجأة بالتعاطف الشكسبيري المميز مع أولئك الذين يتعرضون لكراهية إثنية أو عرقية. وهو تجاه البيوريتانيين أقل تلطفًا، ربما بسبب المعارضة العنيفة لبعض الإصلاحيين الدينيين للمسرح. وتقديم شكسبير للأشباح والجنيات والأرواح الأخرى مسرحي بإتقان، حيث يفسح لهم مجالا واسعًا في مسرحياته لكن بطريقة تترك القضية المتنازع عليها بشدة، قضية إن كانت تلك الأرواح «حقيقية» مفتوحة. وهو تجاه مسائل الحتمية مقابل الإرادة الحرة ووجود السماء والجحيم بارع وغير مباشر على حدٍّ سواء. القيم الروحية والدينية التي يبدو أنه يقدرها بشكل خاص هي تلك التي يبحث عنها خلال الكرم الخيِّر والتكفير والعفو بدلا من البحث عنها من خلال المؤسسات الدينية.

يستكشف شكسبير، في فترة أعماله التراجيدية الكبرى، التشاؤمية وبغض البشر وبغض النساء ونزعة التشكك، بصدق مدمِّر وكثافة تتزايد باستمرار. تقدم «ترويلوس وكرسيدا» نظرة محبطة تمامًا لأشهر حرب في التاريخ وتأثيراتها البشعة على الجانبين. تتفكك العلاقات الإنسانية. يضلل الأبطال المفترضون أنفسَهم في تأكيدات تافهة للرجولة. ينشغل بطل «هاملت» بإدراك أن العالم الذي يعيش فيه ليس إلا «تجمُّعًا مهلِكًا من الأبخرة». يدفعه تخلي أمه عن ذكرى زوجها الميت إلى اتهام النساء عمومًا بالهشاشة والانغماس في الملذات الحسية. يظهر بغض النساء بإلحاح جديد في هاتين المسرحيتين، كما في سونيتات «السيدة السوداء» أيضًا: بينما كانت مخاوف الذكور من خيانة النساء قبل ذلك، في الكوميديات الرومانسية، بلا أساس وخيالية، وتظهر هذه المخاوف الآن الإلحاح المزعج للحقيقة. يبدو أن النهاية المثبطة في «يوليوس قيصر» تبرز الحقيقة المحزنة، حقيقة كون البشر أحيانًا أسوأ أعداء أنفسهم؛ وفي التحولات غير المتوقعة للتاريخ، كثيرًا ما تؤدي الأغراض ذات المسعى النبيل إلى تدمير المثاليات الحقيقية التي صارع من أجلها الأبطال التراجيديين. تتحول «عطيل» و«الملك لير» إلى سيناريوهات أكثر إظلامًا بإطلاعنا على الأنذال الذين لا يرون سببًا لإطاعة مبادئ الأخلاق التقليدية. يبدو أن نجاح إدموند المستفز بشكل خاص، حتى اللحظة الأخيرة في «الملك لير» تقريبًا، يبرز مع الصفاء المفزع لفكرة أن الآلهةَ التي يعبدها التقليديون من أمثال لير وجلوستر لن تفعل شيئًا لمساعدة عجوزين في مأزق؛ في الحقيقة، قد لا تكون

هناك آلهة. لا يفعل عمق التشاؤم وبغض البشر في «تيمون الأثيني» و«كوريولانوس» شيئًا لتخفيف الذعر الوجودي.

تقدم مسرحيات شكسبير الأخيرة نوعًا من الرد أو الحركة المضادة النهائية في مسيرته وهو ينتقل من الفرضية thesis (الأعمال الأولى) عبر التضاد antithesis (في التراجيديات) إلى التوليف synthesis. في «أنطونيو وكليوباترا»، تتحول التشاؤمية وبغض النساء في التراجيديات الأولى لشكسبير بسحر المسرح إلى رؤية مُزَعْزَعة يصل فيها رجل وامرأة إلى عظمة أسطورية بالجرأة على عبور الحدود الخطرة لاختلاف النوع. يقدم جنس الكوميديا التراجيدية لشكسبير شكلا دراميًّا يصمم فيه سلسلة من النهايات السعيدة لمآسي شخصياته التي عانت طويلا. إن الثقة إيجابية، لكن لا يجب قراءتها باعتبارها دحضًا للظروف المثبطة التي تتغلب عليها في النهاية. تراقب الآلهة أعمال الإنسان في مسرحياته، لكنها آلهة من إبداع الفنان. إنها بأسمائها الوثنية مثل جوبيتر وجونو وسيرس وإريس وديانا[1]، من حيل مرحلة الكوميديا التراجيدية. تلفت براعة الإدراك الذاتي في هذه المسرحيات انتباهنا إلى فنان مسرحي وحرفته وهو يستعد للاعتزال والموت. وبهذا المعنى، حتى المسرحيات الأخيرة تقدم رؤية متشككة بعمق لعالم الكاتب المسرحي.

---

(١) جوبيتر Jupiter: كبير الآلهة في الميثولوجيا الرومانية، وهو أخو جونو Juno وزوجها. سيرس Ceres: ربة الزراعة في الميثولوجيا الرومانية. وإريس Iris: ربة قوس قزح ورسول الآلهة في الميثولوجيا الرومانية. ديانا Diana: ربة الصيد والولادة وترتبط تقليديا بالقمر.

(٢)

تحقُّق الشهوة[1]

أفكار شكسبير عن الجنس والنوع

نبدأ من مسألة أفكار شكسبير عن الجنس والنوع، ولا يعود ذلك فقط إلى أنه يقدم هذه المسائل عن قصد في الكوميديات الرومانسية العشر التي كتبها في تسعينيات القرن السادس عشر وهو شاب، من «كوميديا الأخطاء (في بداية العقد) إلى «الليلة الثانية عشرة» (في منعطف القرن تقريبًا)، لكن ذلك يرجع أيضًا إلى أن مهمة تحديد موضع ما قد نودُّ أن ندعوه فكرة شكسبيرية إشكالية خاصة هنا. أولا، كما قلْنا، يجب فهم «شكسبير» ليس على أنه رجل من سترتفورد أبون أفون صار كاتبًا شهيرًا، لكن يجب تأمُّل المسرحيات والقصائد نفسها مجتمعة. يصعب علينا، إلى حدٍّ بعيد، الوصول إلى الرجل الذي كتبها؛ تقف المسرحيات والقصائد وحدها. وتُوضَع، أيضًا، المواقف تجاه الجنس والنوع بشكل سيئ في توافقها مع المعايير الثقافية أو في انحرافها عن تلك المعايير. كان شكسبير بقدر ما كان، بشكل لا مفر منه، رجلَ عصرِه، يكتب لجمهور عام، مضطرًّا لوضع المواقف العامة عن الجنس والنوع في اعتباره.

ربما شعر شكسبير بمجموعة خاصة من جمهوره وتمنى بشكل خاص أن يوجه لهم الاهتمامات المغروسة في مسرحياته. لم تكن لندن بالطبع على رأي واحد فيما يتعلق بمسائل النشاط الجنسي. مال كثير من السكان العاديين، ومن بينهم مَن انهمكوا في صخب الحياة التجارية في المدينة، إلى الإقرار بإلحاح الكنيسة على تقييد الجنس قبل الزواج والإخلاص في عقد الزواج. ومال سكان بهذا المزاج إلى استنكار التدنيس وكل ما اعتبروه بذيئًا أو غير لائق. وآمنوا بالمعاملات المستقيمة، في حياتهم اليومية

(١) تحقق الرغبة lust in action: من البيت الثاني من السونيت ١٢٩.

وشئونهم المنزلية. ودُّوا أن يعتقدوا أنهم مسيحيون مهذبون، مطيعون بورع للوصايا العشر وتطويبات المسيح[١]. كبروتستانت، دعموا عمومًا حملة الكنيسة الإنجليكانية الراسخة لتشجيع فكرة الزواج الرفاقي[٢] حيث الأب رأس الأسرة إلى حدٍّ كبير، إلا أن هذا النوع من الزواج كان يقوم على مشاركة حقيقية بين الزوج والزوجة. لم يعد الجنس يُعتبَر عاطفة فطرية آثمة، لا تحتمله الكنيسة الكاثوليكية في القرون الوسطى إلا بالزواج، وحتى في هذه الحالة تحت قيود صارمة فيما يتعلق بالزمان والمكان. بالنسبة للبروتستانت الإنجليز، كان الجنس مقبولا عمومًا وحتى نفيسًا كإشباع جسدي ضروري للارتباط بين الرجل والمرأة وقد وجد أسمى تعبير عنه في اتحاد روحي بين نفوس اتحدت للأبد، وارتبط بتكوين أسرة. «ابيثالاميون» لإدموند سبنسر و«النشوة» لجون دن[٣] من بين تعبيرات شعرية كثيرة عن هذه الفكرة.

ومن المؤكد أنه كانت هناك اختلافات داخل المجتمع محددة على هذا النحو، ويمكن أن تكون هذه الاختلافات أيضًا قد شغلت شكسبير وفرقة التمثيل التي يعمل معها. حرَّم المصلحون المتحمسون مشاهدة المسرح تحريمًا كاملا. اعتبر ستيفن جوسون[٤] المسرحيات «من ابتكار الشيطان، قرابين الوثنية، وموكب الدنيويين، وزهور الباطل، وجذر الرِّدَّة، وغذاء الشر والعربدة والزنى». وحذَّر «اكرهْهم. الممثلون سادة الرذيلة، ومعلمو الخلاعة، ودعائم الشر، أبناء الكسل» («مدرسة المساوئ، يحتوي على ذمٍّ رائع للشعراء والممثلين والمهرجين وما شابه ذلك من يرقات الكومنولث»، ١٥٧٩). وفيما بعد واصل فيليب ستوبز («تشريح المساوئ»، ١٥٨٣) ووليم برين[٥] («سوط الممثل: عقاب الممثل أو تراجيديا الممثل»، ١٦٣٣) ابتهالات الذم. إلا أن المسئولين البروتستانت استخدموا المسرح لتعزيز الإصلاح، وكانت المسرحيات شائعة في لندن

---

(١) التطويبات Beatitudes: خطب المسيح على الجبل، التي تبدأ بكلمة «طوبى».

(٢) الزواج الرفاقي companionate marriage: شكل من أشكال الزواج يتفق فيه الزوجان على عدم الإنجاب وعلى إمكانية حدوث الطلاق بموافقة الطرفين، وعدم مسئولية أحدهما عن المتطلبات المادية للطرف الآخر.

(٣) إبيثالاميون Epithalamion: قصيدة غنائية على شرف العروس والعريس كتبها سبنسر (١٥٥٢ تقريبًا-١٥٩٩) سنة ١٥٩٥. دن Donne (١٥٧٢-١٦٣١): شاعر إنجليزي ميتافيزيقي.

(٤) جوسون Gosson (١٥٥٤-١٦٢٤): هجَّاء إنجليزي.

(٥) ستوبز Stubbes (١٥٥٥-١٦١٠): كاتب إنجليزي، من أشهر أعماله «تشريح الإساءة *The Anatomy of Abuses*». وليم برين (١٦٠٠-١٦٦٩): سياسي إنجليزي ومؤلف بعض الأعمال القصيرة، أدى هجومه على المسرح في «سوط الممثل *Histrio-Mastix*» (١٦٣٣) إلى سجنه وقطع أذنيه.

بشكل لا يمكن إنكاره، حتى أن فرق الراشدين للتمثيل كانت تستطيع تبنّي استراتيجيات متنوعة لاسترضاء المصلحين الأكثر تطرّفًا أو على الأقل تتوجه للمعتدلين. وكانت هناك فرقتان من فرق الراشدين للتمثيل تتنافسان بشكل خاص لجذب انتباه جمهور المسرح في لندن. رجال الأدميرال، وكان الممثل الرئيس فيها إدوارد ألين[1]، وقد مالت لمخاطبة المواطنين الذين يميلون إلى القيم البيوريتانية بدون تطرف جوسون أو ستوبز. واحتلَّتْ فرقة شكسبير، رجال اللورد تشامبرلين (تأسست سنة ١٥٩٤)، وكان شكسبير كاتبها الرئيس، موضعًا أكثر مدنيةً إلى حدٍّ ما، مع أنها تبقى جماهيرية إلى حد كبير في سياستها الثقافية. ومالت المسرحيات المكتوبة لهذه الفرقة إلى دعم ما يمكن أن ندعوه قيم الأسرة، لكن بدون حماس متَّقِد وغالبًا بإحساس بالدعابة وببعض الجرأة الهزلية.

بشكل مختلف تمامًا عن هاتين الفرقتين من فرق الراشدين كانت فرق الأولاد، تمثل في أماكن مغلقة في مسرح بلاك فريرز ومواقع مماثلة لجمهور غني ومثقف، بالمقارنة، مكون من عدد كبير من المحامين، وطلاب القانون ورجال الحاشية ورجال من هنا وهناك. جزئيًا لأن سعر دخول حفلات الليل يبلغ ستة أضعاف سعر دخول المسارح الجماهيرية للراشدين، كان الجمهور في بلاك فريرز ودور التمثيل «الخاصة» المماثلة أقرب إلى الصفوة وأكثر تناغمًا مع الهجاء الخلقي والسياسي. غذَّت هذه المسارح ما قد ندعوه اليوم الطليعة. وكانت السلطات تحكم على المسرحيات التي تعرض عليها بأنها متجاوِزة، والحقيقة أنها أُغلقتْ معظم الوقت في تسعينيات القرن السادس عشر، خاصة بسبب الهجاء السياسي وأيضًا بسبب مشاهد عصرية عن العادات الجنسية. وحين سُمِح بإعادة فتحها سنة ١٥٩٩، عادت فرق الأولاد مباشرة إلى طرقها المستهجنة، مما أدى إلى تحول قضية الأخلاق في المسرح إلى موضوع متوهج في لندن في الوقت الذي كتب فيه شكسبير «هاملت» تقريبًا. في نص الفوليو[2] لتلك المسرحية، يُفتَن هاملت حين يعلم من روزنكرنتز وجلدنسترن عن معركة في «وكر فراخ الصقر» (أي الممثلين الأولاد)، وهم «الآن موضة» و«نالوا صفعة قوية» بسبب توبيخهم «المسارح العامة» (أي فرق الراشدين)، مما جعل فرق الراشدين تجد نفسها في موقف دفاعي إلى حدٍّ بعيد (٢، ٢، ٣٣٧-٣٦٢). الفقرة غير معتادة في أعمال شكسبير لعلاقتها بالأحداث الجارية،

---

(١) ألين Alleyn (١٥٦٦-١٦٢٦): من أبرز الممثلين في العصر الإليزابيثي.

(٢) فوليو folio: نوع من الطباعة على ورق كبير يثنى من المنتصف لتكون الورقة أربع صفحات.

وهي على هذا النحو تلقي الضوء على الإنذار الذي يبدو أن فرقة التمثيل التي يعمل معها شعرتْ به في تنافسها مع الممثلين الأولاد في مسائل الهجاء والأخلاق العامة.

ما الأفكار، إذن، التي دُوِّنتْ عن الجنس والنوع في المسرحيات التي كتبها شكسبير لرجال تشامبرلين (صار اسمها رجال الملك سنة ١٦٠٣) في سياق هذا الجدل المثار في لندن عن الحدود المناسبة للتعبير الجنسي في المسرحيات المقدمة للأداء العام؟ ربما يمكن التخمين من معالجة شكسبير لمصادره. إنه يخفف بانتظام الصراحة الجنسية أو الطبيعة التجريبية لمصادره بطريقة تبدو متَّسقةً مع تفويض فرقة التمثيل التي يعمل معها واللندنيين الذين سعت الفرقة إلى اجتذابهم.

يمكن العثور على شاهد لهذا التحرير اللطيف في حبكة لوسِنشيو وبيانكا في «ترويض الشرسة» (١٥٩٠-١٥٩٣ تقريبًا). هذه الكوميديا المبهجة (ربما مثَّلتها في الأصل فرقة رجال بمبروك ثم وصلت إلى رجال تشامبرلين) وهي تصور حبكتين. الأولى، وهي القصة الأشهر، ترويض بتروشيو لكيت الشرسة. وتركز الأخرى على الأخت الأصغر لكيت، بيانكا، ويسعى وراءها، باعتبارها ابنة الثري بيتيستا مينولا، الابنة الجذابة التي تبدو معتدلة في سلوكها، عددٌ من خطَّاب ودها: جريميو المهرج العجوز الثري، وهُرْتنشيو الأصغر، وترانيو. وهذا المتودد الأخير، وهو خادم لجنتلمان يدعى لوسنشيو، يتنكر في صورة لوسنشيو ويتقدم كواحد من المتنافسين لطلب يد بيانكا على أمل أن يتنكر لوسنشيو في صورة ترانيو ويتمكن من دخول منزل بيتيستا مينولا، حيث يأمل سرًّا في كسب ود بيانكا. وهذه الحبكة استعارها شكسبير من مسرحية إيطالية تنتمي للكلاسيكية الجديدة بعنوان «أفترض *I suppositi*» (١٥٠٩)، من تأليف لودفيكو أريوستو. وترجمها جورج جَسكوين إلى إنجليزية عامية حية بعنوان «يفترض» (١٥٦٦)[1].

في الأصل وفي الترجمة الإنجليزية، كثير من الجوانب مقدَّمة بشكل أكثر جرأة مما في تنقيح شكسبير. عزم المتودد العجوز الثري، ويدعى جرميو في شكسبير، ويقدِّم لنا في صورة عجوز لطيف غريب الأطوار، على شراء بيانكا بثروته، وهو في نسخة أريوستو محامٍ عجوزٌ بخيل اسمه دكتور كليندر. لا يفوِّت النص فرصة للسخرية منه بقسوة، ليس

(١) لودفيكو أريوستو Ludvico Ariosto (١٤٧٤-١٥٣٣): كاتب إيطالي اشتهر بقصيدته الملحمية الكوميدية «*Orlando Furioso*» (١٥٣٢). جسكوين Gascoigne (١٥٣٥-١٥٧٧): شاعر إنجليزي.

فقط لجشعه، ولكن أيضًا لإهماله النظافة الشخصية، والرائحة الكريهة التي تفوح من إبطيه ومن بين ساقيه، وهلم جرا، مع إيحاء أيضًا بأنه يفضل الأولاد الصغار. بدرجة أكثر تحديدًا، البطلة الصغيرة في مسرحية أريوستو، اسمها بولينيستا، فتاة رشيقة الحركة مقارنة بنظيرتها الرزينة، بيانكا، في مسرحية شكسبير. بينما يتبادل لوسنشيو المتنكر وبيانكا في «ترويض الشرسة» الغزل ويقع كل منهما في حب الآخر، لا تقدم المسرحية إيحاء بأنهما يكملان علاقتهما حتى ليلة الزواج في نهاية المسرحية. بولينيستا، على النقيض، تأخذ المتودد السري إلى سريرها، وتحمل منه في الحقيقة، وتواجه أباها دامون بمأزق ظاهري يزعجه بشكل أكبر بكثير من مخاوف بتيستا في مسرحية شكسبير. تقدم بَليَا المساعدة لبولينيستا في علاقتها، ووظيفتها الحقيقية مربية وعليها، كما في الكثير من الفبليو[1]، القيام بدور الوسيط أو القوادة. وهذا النوع من الشخصيات لا يظهر في «ترويض الشرسة».

حين يقدم لنا شكسبير مربية وصيفة، كما في «روميو وجوليت»، يحذف مرة أخرى وظيفتها النمطية في عملها قوادة. مربية جوليت وسيط إلى روميو، بالطبع، لكن الموقف محسوم بشكل مؤكد بفرضية أن روميو وجوليت سيتزوجان بسرعة، في الحقيقة، قبل أن يقضيا ليلتهما الوحيدة معًا بمساعدة المربية. إلا أن المسرحية لا تزال مليئة بالكلام الخارج، كما حين يستحضر مركوشيو تصريح روميو بأن روزالين لها «قدم جميلة، وساق مستقيمة، وفخذ مترجرج،/ والعوالم المجاورة» (٢، ١، ٢٠-٢١)، أو حين تكرر المربية ذكر كيف سقطتْ ذات مرة الطفلة جوليت وخُدِش وجهها، فقال لها زوج المربية «تسقطين على ظهرك حين تصبحين أذكى» (١، ٣، ٤٣)، لكن الدعابة لفظية وتلاعب بالألفاظ ولا تقدم لنا شخصيات في مواقف جنسية مشبوهة.

يغيِّر شكسبير مادة مصدره في «الليلة الثانية عشرة» (١٦٠٠-١٦٠٢) بتأثير مماثل. في مصدره الرئيس، وهو عمل بَرناب ريتش[2] بعنوان «وداع ريتش للمهنة العسكرية» (١٥٨١)، تسير الحبكة بشكل كبير كما في مسرحية شكسبير: سيلا بطلة شابة مقدامة، تُدفَع على الشاطئ قرب القسطنطينية، وتتنكر في شخصية «سيلفيو»، وتصبح خادمة دوق أبولونيوس، وفي هذا الدور تكون مهمتها الأكثر أهمية نقل رسائل الحب التي يكتبها

(١) فبليو Fabliau: حكاية شعرية قصيرة، كانت شائعة في القرون الوسطى، وتتميز بمعالجة كوميدية ماجنة.

(٢) ريتش Riche أو Rich (١٥٤٠-١٦١٧): مؤلف وعسكري إنجليزي.

أبولونيوس إلى السيدة الغنية جولينا. وهذه السيدة تقع في حب «سيلفيو»، كما تفعل الكونتيسة أوليفيا في مسرحية شكسبير مع «سيساريو»، الهوية التي تنكرت فيها فيولا. حين يظهر في قصة ريتش توءم سيلا وتظن جولينا خطأً أنه «سيلفيو»، تقبل جولينا تودد التوءم بسعادة. حقيقة أنه بالفعل يدعى سيلفيو تخلق ارتباكًا مستساغا تمامًا في الهوية. يكمن الاختلاف في أن جولينا وسيلفيو في حكاية ريتش، يصبحان حبيبين، وتدرك بعد وقت قصير أنها حامل. حين تواجه جولينا «سيلفيو» (أي سيلا) بهذا التعقيد (وقد رحل سيلفيو الحقيقي بحثًا عن أخته)، تصاب بذهول حين تسمع حبيبها المفترض ينكر حمل الطفل المتوقع. تخيَّلْ تعاسة جولينا و«سيلفيو» أو سيلا تذهب إلى أقصى مدى لتثبت أنها لا تستطيع أن تكون أبًا للطفل، وتعرض ثديَيْ عذراء أمام عيني جولينا! ويتميز أبولونيوس من جانبه غيظًا حين يعلم بالنجاح الواضح الذي أحرزه «سيلفيو» مع جولينا حتى أنه يلقِي بخادمه في السجن. ولا تحل هذه المشاكل إلا عودة سيلفيو الحقيقي في النهاية. تتشابه القصة تمامًا في المصدر وفي المسرحية، لكن قصة شكسبير، في إعادة الحكي، استبعدت حمل ما قبل الزواج والهجر والسَّجْن، والكثير من الوعظ الديني لريتش عن عواقب الإثم الرهيب . يتجاهل شكسبير خلطًا مرحًا عن الأبوة المزعومة، لصالح الحشمة على ما يبدو. ربما فكَّر أيضًا في أن عرض ثديَيْ أنثى لن يكون مستحسنًا على مسرح إليزابيثي مع ممثل يقوم بدور فيولا.

تُجاوِر «ضجة فارغة» (١٥٩٨-١٥٩٩)، مثل «ترويض الشرسة»، بين حبكتين. واحدة كوميدية مبهجة عن نزاع بين متنافسين متكافئين (بيترايس وبنديك) في حرب الحب، والأخرى حبكة كوميدية تراجيدية بسمات إيطالية عن سوء فهم جنسي وخداع. من المصادر المهمة لشكسبير، مع أنه ليس المصدر الرئيسي، عمل أريوستو بعنوان «أورلاندو فريوسو» (١٥١٦)، وترجمه إلى الإنجليزية سير جون هَرِنْجتون[١] سنة ١٥٩١ . في مسرحية شكسبير، يتهم دُنْ جون المتمارض هيرو البريئة خطأً بالزنى عشية زفافها إلى كلوديو، ويرتب، ليقنع كلوديو وقائده دُنْ بيدرو بإثمها، يرتب للاثنين ليشاهدا عن بعد رجلا يدخل من نافذة غرفة هيرو عشية الزواج. ما يشاهدانه في الحقيقة شريك لدُنْ جون يُدعَى بوراشيو، يقنع مارجريت وصيفة هيرو بارتداء ثياب هيرو والظهور في

(١) هرنجتون Haringron (١٥٣٩-١٦١٣): سياسي إنجليزي من رجال البلاط.

النافذة بطريقة تولِّد انطباعًا بأنها ترحب بالاقتراح الجنسي لرجل- بوراشيو نفسه. ودوافع مارجريت للموافقة على مثل هذه اللعبة غير واضحة، لكن من الجلي أنها متيمة ببوراشيو وتقبل الخطة لتسعد خياله، متصورة أن هذا الفعل لن يجلب ضررًا كبيرًا. حكاية أريوستو أكثر قتامة ووحشية على المستوى الجنسي. كثيرًا ما مارس المخادع النذل، بولينيسو، دوق ألْبَني، الحب مع داليندا (نظيرة مارجريت) في جناح جينيفرا سيدة داليندا، ومن ثم لا يجد بولينيسو صعوبة في إقناع داليندا باستقباله حين يصعد إلى غرفتها بسلم من الحبال على مرأى من نبيل متقدم لطلب يد جينيفرا (أريودَنْت) وأخيها (لُرْكانيو). إن دافع داليندا لاقتراف هذا الفعل أكثر وضوحًا من الموقف المناظر في مسرحية شكسبير: خدع بولينيسو داليندا وجعلها تصدق أنه لا يتمنى إلا أن يشبع شوقه لجينيفرا بممارسة الحب في جناح جينيفرا مع امرأة تلبس ثياب جينيفرا. وحيث إنه لا يوجد مشهد لنافذة أو صبية في المصدر الرئيس لشكسبير (قصة إيطالية قصيرة كتبها ماتيو بندلو، ١٥٥٤)، فلابد أن شكسبير عرف حكاية أريوستو، وهو يقلل من بشاعتها الدنيئة. حتى النذل في «ضجة فارغة» أقل تنفيرًا، وتعفو عنه مارجريت بشكل أكثر بساطة.

مع أن «العاصفة» (١٦١١ تقريبًا) لا تتأسس على مصدر واحد فإننا لا نحتاج إلى مصدر لنعرف أن هذه المسرحية تلتزم بشدة بفكرة أن الزواج يجب أن يسبق الإشباع الجنسي. يؤكِّد بروسبيرو منذ اللحظة الأولى على تقييد حقيقي يخضع له فرديناند وميراندا. وقد رتَّبَ لقاء، بقواه السحرية، بتقريب فرديناند بحيث يكون في مواجهة ميراندا، ويتمنى بروسبيرو بجلاء أن يشجِّع هذا التقابل، لكنه في الوقت ذاته يتأكَّد من أنه لا يتقدم باندفاع شديد. يعبر عن بهجته حين يدرك أن الشابين «كل منهما تحت سيطرة الآخر» في اللقاء الأول، لكنه يضيف فورًا: «هذا عمل مندفع/ يجب أن أصعِّبه، لأن المكسب السهل/ يجعل الجائزة تافهة» (١، ٢، ٤٥٤-٤٥٦). تبدو خطته للهجوم والتحفيز واضحة تمامًا في كل مراحلها: يخترع معوِّقات، ويقوم بالدور المعوِّق للأب الغضبان ليتأكَّد من أن الأمور لا تسير بسرعة كبيرة. يتهم فرديناند بالتجسس، ويصفه بأنه «خائن»، ويهدده «بتقييد عنقه وقدميه معًا»، وبأنه لن يسقيه إلا ماء البحر، وسيكون قوته بلح البحر[1]، والجذور الذابلة، وقشور البلوط (٤٦٤-٤٦٨). وحين يقاوم فرديناند،

(١) بلح البحر mussel: نوع من الرخويات البحرية.

محاولا سحب سيفه، يسحر بروسبيرو الشابَّ ويشل حركته. لم تر ميراندا أباها غاضبًا على هذا النحو أبدًا. فيما بعد، يطلب من فرديناند بفظاظة أن يحمل زنودا في عبودية خانعة من أجل ميراندا، برغم أنه مرة أخرى يفضي لنا ببهجته بالتقارب بينهما («تمطر السماوات نعمةً/ على ما ينشأ بينهما!» (١،٣، ٧٥-٧٦) ويعلن في مناجاة، بمجرد أن غادرا خشبة المسرح: «لا يمكن أن تكون سعادتي بقدر سعادتهما،/ مدهشان تماما؛ لكن فرحتي/ بأي شيء لا يمكن أن تفوق ذلك» (٩٣-٩٥). بشكل مماثل، حين يقدِّم موافقة رسمية على خطوبتهما، وقبل حفل الزفاف، يقول لفرديناند: «ثم، منحةً مني ملكا لك/ خذ ابنتى عن جدارة واستحقاق»، وعلى الفور يتبع هذه العبارة بتحذير:

لكن
إذا لم تكن خدشت عذريتها من قبل
فسوف تجري كل المراسيم المعتادة
مع إقامة كل الشعائر المقدسة
لن تسقط السماوات أي ماء حلو
ليكبر هذا العقد؛ لكن الكراهية العقيمة،
وازدراء العيون القاسية، والنزاع ستنثر
على سرير كما أعشابًا كريهة
ستكرهانها معًا. لذا انتبها
وقناديل هايمن[1] تنير لكما (٤، ١، ١٤-٢٣)

وتؤكد المسرحية، خشية أن نتساءل إن كان هذا التأكيد على التقييد قلقًا نفسيًّا ينتاب الأب لفقد ابنته الوحيدة بتقديمها لذكر أصغر، تؤكِّد على أخلاق ذات قاعدة أكثر اتساعًا تجعل الشاب يعتنق المبادئ بالصرامة التي يعتنقها بها حموه. فرديناند جاهز بالرد على تحدِّي بروسبيرو:

(١) هايمن Hymen: رب الزواج في الميثولوجيا اليونانية.

كما أتمنى
أيامًا هادئة، وذرية جميلة، وحياة طويلة
مع مثل هذا الحب كما هو الآن، الخلوة الأكثر عتمة
المكان الأكثر ملاءمة، الإيحاء الأقوى
أسوأ ما تكون روحنا الحارسة، ألا يذوب أبدًا
شرفي في الشبق، وأجتاز
حافة احتفال ذلك اليوم
حين سأفكر أو تُغرَق حبوب فيبوس[1]
أو يبقي الليل مقيَّدًا. (٤، ١، ٢٣-٣١)

يسلِّم الشاب طوعًا بالمكافآت الروحية الخالدة للتقييد الجنسي، حتى حين يعترف بأن جنون الرغبة الوحيدة التي انتابته للاكتمال الجنسي عشية يوم الزواج ستجعل ذلك اليوم يبدو الأطول في حياته. ولا تتفوه ميراندا بكلمة، لكن سلوكها العفيف يؤكِّد أنها، أيضًا، تختزن في أعماقها القيود الخلقية التي تعلَّمتْها من أبيها.

ومن المؤكد أن الأفكار الأخرى عن السلوك الجنسي واضحة في جزيرة «العاصفة». حاول كَليبان، وهو من أهل المكان، أنْ يتَّخذَ ميراندا رفيقةً جنسية. وهكذا يكون كليبان وفرديناند شريكين ومتناقضين بالنسبة للبطلة الشابة في المسرحية. يستعبد بروسبيرو الاثنين؛ على الاثنين أن يحملا الخشب. اختيار ميراندا واضح، ويبدو اختيار كليبان واضحًا أيضًا. يبقى غير نادم على محاولته: «أوه، أوه! لو لم يحدث!/ أن منعتني؛ لملأْتُ/ هذه الجزيرة بآل كليبان» (١، ٢، ٣٥٢-٣٥٤). الرغبة الجنسية، في عينيه، غريزة طبيعية لازمة للإنجاب، غزيرة للحفاظ على النوع. غريزة طبيعية كالأكل. يقدِّم شكسبير بشكل متميز مسرحية تتسع لهذا الدفاع عن الجنس باعتباره طبيعيًّا؛ كليبان شخصية جذابة من عدة نواحٍ، لأنه طفل الطبيعة. وفي الوقت ذاته، كان ما حاول أن يفعله،

(١) فيبوس Phoebus: أبوللو Apollo، إله النبوة والموسيقى والطب والشعر في الميثولوجيا اليونانية، ويرتبط أحيانًا بالشمس.

في عينى بروسبيرو: «أن يدنّس/ شرف طفلتي» (٣٥٠-٣٥١). لو نجحت المحاولة لكانت، في نظر بروسبيرو وميراندا، اغتصابًا، لأن ميراندا اعترضتْ بشدة. لا تزال على استعداد تام للاتفاق مع والدها على أن كليبان «عبد بغيض،/ لا يتحلى بذرة من الطيبة» (٣٥٤-٣٥٥).

هكذا يتجاور رأيان عن النشاط الجنسي، أحدهما ينتمي للعالم «الطبيعي» في الجزيرة، والآخر الرأي التقليدي في الحضارة الغربية والكنيسة المسيحية. يدعونا التناقض إلى التفكير في أن هناك وجهين لمعظم الأمور ولهذا الأمر بالتأكيد. إلا أن شكل المسرحية نفسها يشجِّعنا على الموافقة على أن الرأي «الحضاري» عن النشاط الجنسي، في أفضل أشكاله، كما يتجسد في ميراندا وفرديناند، له أفضلية خاصة. يفوز فرديناند بميراندا، ولا يفوز كليبان، وسيوحِّد أبناء فرديناند وميراندا مملكتي نابولي وميلانو، وكانتا متنازعتين، بطريقة بدا حلها مستحيلا قبل ذلك. للحضارة منغصاتها، بالطبع، والتقييد الجنسي يفرض حدودًا عُصَابية على الرغبة، لكنه يفعل ذلك للحفاظ على الزواج كقوة استقرار. وتكتسب الفكرة نوعًا من الموافقة المقدسة في «العاصفة» بوجود الآلهة في احتفال خطوبة فرديناند وميراندا. وإذا سلمنا بأن الآلهة في الحقيقة من ابتكار فن بروسبيرو، في تمثيلية اصطنعها بشكل مدروس بواسطة أريل والأرواح التابعة له، فإن التأثير الدرامي، مع ذلك، يوحي ببعد روحي كبير في زواج الشابين. يمكن أن نرى في هذه المسرحية الأخيرة لشكسبير، وافقْنا اليوم أم لم نوافق على استنكار الجنس قبل الزواج، مناظرةً تظهر فيها الأوراق الرابحة على جانب التقييد الجنسي كمقدمة للإشباع.

هكذا تتبعنا إلى حد بعيد دليلا على نوع من الأرثوذكسية الراسخة في تفكير شكسبير عن النشاط الجنسي والزواج، يتبدَّى من البداية إلى النهاية، في كوميدياته الرومانسية المبكرة وفي المسرحية («العاصفة») التي يبدو أنها كانت وداعه الرسمي للمسرح. تواجه هذه التأكيدات التقليدية، من ناحية أخرى، تعقيدات كثيرة تناسب المسرحية الرائعة. تكون العلاقات بين الرجال والنساء في لعبة الغزل استعدادًا لمعركة غالبًا. وينتج جزء من هذا التضاد، بلا شك، عن الحاجة إلى تعقيدات في الحبكات التي سوف تحل في النهاية مع حل عقد المسرحيات، لكن بعض سمات الصراع الذكري الأنثوي تظهر بشكل أكثر خصوصية من ذلك. لنتأمل بعض الاختلافات بين الفتيان والفتيات في أعمال شكسبير.

الفتيات عمومًا، في الكوميديات الرومانسية في تسعينيات القرن السادس عشر، أفضل معرفة بأنفسهن من الفتيان. تتميز النساء بالجرأة والصبر واللطف. يبدو أنهن يستمتعن بإغاظة فتيانهم، لكنهن يعرفن تمامًا أنهن سيخضعن في النهاية لمن يخطبون ودهن. يضع الزواج النساء في وضع التابع. وهن يدركن هذا، ويتقبلن ظروف الثقافة البطريركية. ينوين الزواج، ويعرفن عمومًا وبوضوح من سيتزوجن. مع أن الرجال يأخذون اسميًا زمام المبادرة في اقتراح الزواج، تدرك النساء بشكل أفضل ما يُراهِنَّ عليه. تبدو النساء أبرع وأكثر ثقة بالنفس. إنهن أذكى ويتمتعن بحس تهكمd ساخر يفيدهن في التعامل مع هشاشة الذكور. وهن متسامحات في النهاية.

يبدو أن الرجال، في المقابل، يفتقرون بشكل يُرثَى له إلى نظرة معقولة لرغباتهم الخاصة. يفرون بشكل غير فعَّال من الارتباطات الرومانسية، أو يرتابون في النساء اللائي يرتبطن بهم رغم أنوفهن، أو المترددات في اختياراتهن. ويبدو أنهم يتأثرون بأحكام أصدقائهم من الذكور أكثر مما تتأثر النساء بأحكام أندادهن من الإناث. الذكورة غير مستقرة بشكل مؤلم. يمكن لملاحظة جارحة من امرأة، أو ضحكة ساخرة من صديق، أن تستثير الرجل بكل معنى الكلمة. ولأن فتيان شكسبير لا يفهمون إلا القليل جدًّا عن أنفسهم، فمن الممكن أن يبدوا غالبًا عبثيين، حتى حين نُدعى للتعاطف معهم. إنهم أسوأ أعداء أنفسهم.

في «عذاب الحب الضائع» (١٥٨٨-١٥٩٧ تقريبًا)، على سبيل المثال، يعتزل ملك نافار الشاب[١]، مع بيروني ورفيقين آخرين، في برنامج للدراسة مدته ثلاث سنوات تُستبعَد منه النساء بصرامة. تسبب الرغبة الرومانسية ارتباكًا شديدًا للرجال؛ إنهم يخشونها. إلا أننا ندرك منذ البداية أن حلولهم غير واقعية بشكل لا أمل فيه. حين تظهر أميرة فرنسا ومعها حاشية من ثلاث سيدات في مدخل نافار في بعثة دبلوماسية، لا يكون لدى الرجال فكرة عما عليهم أن يفعلوه. تعرف كل واحدة من النساء الأربع على الفور أيًا من الرجال الأربعة من نصيبها، ولا تشعر أي منهن لحظةً بصراع داخلي. يعاني الرجال، من ناحية أخرى، من تشوهات مؤلمة ليواري كل منهم عن الآخرين الرغبة التي يشعر بها سرًّا. ويخجل كل منهم من الاعتراف للآخرين بضعفه، ويعثرون صدفة على خطة

(١) نافار Navarre: منطقة تاريخية ومملكة سابقة في جنوب غرب أوروبا في جبال البرانس شمال إسبانيا وجنوب غرب فرنسا.

حمقاء تتمثل في التنكر في صورة زائرين روس لمغازلة السيدات، ولا يلاقون إلا سخرية السيدات من آلامهم وحنثهم باليمين. في النهاية، يعطي خبر موت الأميرة فرصةً للسيدات لتأجيل كل الارتباطات الرومانسية لمدة عام، وفي ذلك الوقت تصر السيدات على أن السادة يسيطرون على أنفسهم بشكل أفضل. يعترف بيروني، أكثر الرجال الثلاثة إدراكًا لذاته، بحرية في النهاية بأنه هو ورفاقه «أهملنا الوقت» و«لعبنا لعبة حمقاء مع أيماننا». «جمالكن سيداتي،/ شوَّهنا أكثر، وشكَّل أمزجتنا/ إلى الغاية المضادة لنوايانا»، ولهذا «بدا» سلوك السادة «سخيفًا» (٥، ٢، ٧٥١-٧٥٥). على الرجال أن يتعلموا الكثير.

يترافق العشاق الشباب الأربعة في «حلم ليلة في منتصف الصيف» (١٥٩٥ تقريبًا) بشكل متماثل اثنين اثنين، مثل الأزواج الأربعة في «عذاب الحب الضائع»، وبتقابل معرفي مماثل بين سلوك الذكور والإناث. تنقلب المرأتان، هِرميا وهيلينا، على بعضهما لوقت قصير تحت الضغط الشديد للتنافس الجنسي، لكنهما لا تترددان أبدًا في ارتباطاتهما الرومانسية، هرميا مع ليساندر، وهيلينا مع ديمتريوس. إخلاص هيلينا الأكثر إدهاشًا من منظور تأمل أن ديمتريوس يرفضها في معظم المسرحية، بالإضافة إلى تحذير من أنه ربما يغتصبها إن لم تتوقف عن متابعته في الغابة. تتوسل: «عاملني ككلبك، اركلْني، اضربني،/ أهملْني، ضيعْني؛ ودعني فقط،/ أتبعك، مع أني لا أستحق» (٢، ١، ٢٠٥-٢٠٧). بصورة مماثلة تتأذى هِرْميا من هجر ليساندر لها؛ فرَّا إلى الغابة في خطر هائل من وجودهما معًا، والآن تخلَّى عنها، ربما ليطارد هيلينا. الشرخ المؤقت في العلاقة بين هرميا وهيلينا مؤلم تمامًا لأنهما صديقتان لم تنفصلا أبدًا منذ الطفولة، نشأتا معًا «مثل توتة مزدوجة، تبدوان منفصلتين،/ لكنه اتحاد في انقسام،/ توتتان جميلتان على جذع واحد» (٣، ٢، ٢٠٩-٢١١). لا يستقر الرجلان، في المقابل، على شيء إلا التنافس العدواني بينهما. ديمتريوس، وكان ذات يوم يغازل هيلينا، يتعقب هرميا بلا طائل، مع أنه يعرف أنها تحب ليساندر، ويعود في النهاية إلى حبه الأول. وبالمثل يتحول ليساندر من الارتباط بهرميا إلى مطاردة هيلينا بجنون، وفي النهاية إلى تجديد حبه الأول. ومن المؤكد أن هذه التغيرات في عواطف الرجلين تحدث نتيجة عصارة الحب التي يعصرها بوك في عيونهما، لكننا مدعوون بالتأكيد إلى اعتبار عصارة الحب بالأساس تكريسًا رمزيًّا يدلُّ على نزوع نفسية الذكر إلى تقلب العاطفة. يترك ليساندر هرميا من أجل هيلينا،

وترفض هرميا باحتشام أن تنام بجوار ليساندر على أرض الغابة (٢، ٢، ٤١-٦٦). يبقى ديمتريوس بشكل مفترض تحت تأثير سحر عصارة الحب التي يعصرها بوك في نهاية المسرحية، مما يوحي بأن عصارة الحب تؤثر على وسامة الذكر بطريقة تشبه إلى حد بعيد الطريقة التي يؤثر بها التستوستيرون. تؤثر عصارة الحب على الفتيان فقط، وتميز تحولاتهم المتكررة في اختيار الأنثى التي يميلون إليها.

تذكرنا تعقيدات الحبكة في «حلم ليلة في منتصف الصيف» بمسرحية «السيدان من فيرونا» (١٥٩٠-١٥٩٤ تقريبًا)، وفيها يتنافس «سيدان» العنوان على سيدة واحدة، لأن بروتيوس، غير قادر على أن يقنع بحبيبته جوليا المخلصة الصبورة، يكافح لانتزاع سيلفيا من حبيبها فَلِنتاين. في النهاية، يقنع كرم فلناتين بروتيوس، وهو كرم استثنائي يجعله يتخلى عن سعيه إلى سيلفيا، بأنه على خطأ. الشخصية التي تحمل اسم بروتيوس في أوديسة هوميروس (٦، ٣٥١ وما يليها)، «البحار القديم»، شخصية سيئة السمعة لقدرتها على تغيير الأشكال حسب الرغبة.

بورشيا، في «تاجر البندقية» (١٥٩٦-١٥٩٧ تقريبًا)، فتاة واثقة من نفسها تضع ثرواتها تحت تصرف والدها، مصنَّفةً في ثلاث من علب الجواهر، ثم وقد فاز بها بسانيو، الرجل الذي اختارته، تسلِّم بلباقة السيطرة على كل ما تملكه إلى لوردها وسيدها الجديد. تقول لبسانيو: «لكني حتى الآن كنتُ صاحبةً/ هذا القصر الرائع، سيِّدةَ خدمي،/ ملكةً على نفسي، والآن، الآن،/ هذا القصر وهؤلاء الخدم وأنا نفسي/ ملكك، سيدي» (٣، ٢، ١٦٧-١٧١). بسانيو، من جانبه، شاب رائع، مخلص لبورشيا، وحتى هنا نواجه خضوع الذكر بشكل كوميدي. تتغلب بورشيا على بسانيو تمامًا، حين تتنكر في صورة الخبير القانوني بلتزار، وتجعله يسلم خاتم زواجه إلى «بلتزار» لأنه أنقذ حياة أنطونيو من تهديد شايلوك بقطع رطل من اللحم. يتضايق بسانيو ويتعذب في تمثيل فنتازيا تقلب الزواج الذي يمكن لبورشيا أن تخلصه منه بالكشف عن أنها هي نفسها الدكتور المثقف الذي مارس عليه هذه الخدعة. في بِلْمونت، في الخاتمة الكوميدية للمسرحية، يضطر بسانيو ورفيقه جراتيانو إلى توسل العفو من زوجتيهما الجديدتين والاعتراف بالتزام تام بحماية العفة المقدسة لزيجتيهما. تقبل بورشيا ونيريسا النظام البطريركي الذي تتطلبه ثقافتهما في الزواج، لكن ليس بدون أن توضِّحا تفوقهما البارع كشكل من أشكال السيطرة. تصبح

التزامات الاتحاد الجنسي بعفة الموضوع المرح للتورية الجنسية في السطور التي تختتم بها المسرحية، حين يعلن جراتيانو: لن «أخشى على شيء آخر/ بألم sore مثل خشيتي على صيانة خاتم نيريسا»؛ الخاتم في الوقت ذاته رمز لزواج عفيف وللتشريح الجنسي للمرأة. لا شك أن لكلمة «sore» رنينًا جنسيًّا كوميديًّا أيضًا. وكما في «روميو وجوليت»، يمكن أن يكون الفسق مسليًّا بشكل هزلي في الكوميديات الرومانسية لشكسبير طالما كان مطوَّقًا بشكل آمن بنهاية سعيدة في زواج رفاقي متبادل.

تشارك روزالند، في «كما تشاء» (١٥٩٨-١٦٠٠)، بورشيا في الكثير من الآراء عن الجنس والزواج. في الاحتفال الأخير في المسرحية، احتفال بعدة خطوبات، تعترف روزالند بسيادة أهم رجلين في حياتها: أبيها وأورلاندو، الذي تتزوجه الآن. تخبر أباها: «لك أقدم نفسي، لأنني ملكك»، وفي الفقرة نفسها تقول لأورلاندو: «لك أقدم نفسي، لأنني ملكك» (٥، ٤، ١١٥-١١٦). إن مخاطبتها لهما بهذه الطريقة تمسرح الفهم التقليدي للزواج في الكتاب الإنجليكاني للصلوات المشتركة[1]: يقدم الأب ابنته للرجل الأصغر، ناقلا الملكية والسلطة. كما يقول بروسبيرو في «العاصفة»، مخاطبًا فرديناند، صهره المتوقع: «ثم، منحة مني ملكًا لك/ خذ ابنتي عن جدارة واستحقاق، خذ ابنتي» (٤، ١، ١٣-١٤). تقبل روزالند هذا كله، إلا أنها بلا جدال الرابحة في صراع الذكاء بينها وبين أورلاندو. إنها، خاصة في بداية المسرحية، بارعة في الهزل واللعب بالكلمات بينما يخجل أورلاندو من افتقاره للرقة والتعليم. «ألا يمكن أن أقول: أشكرك؟» يتساءل، حين أعطتْه روزالند بكرم وبشكل جذّاب سلسلة خلعتْها من عنقها. «أفضل أجزائي/ انهارتْ تمامًا، وما يقف هنا/ ليس إلا هدفًا للتصويب، مجرد كتلة هامدة» (١، ٢، ٢٣٩-٢٤١). (يرفرف تلميحُ اختزالٍ حول هذه الصورة.) على روزالند أن تصبح معلِّمتَه. يمكّنُها تنكرُها في الغابة في صورة «جنيميد» من بدء مناقشة عن فن الغزل، تأمل فيها أن تعلم أورلاندو كيف يتجنب نمطية النساء ومثاليتهن. يجب أن يعرف أن النساء يمكن أن يكُنَّ «أكثر تذمُّرًا من ببغاء تحت المطر، أكثر ابتداعًا من نسناس.» ستكون، في وضع روزالند أورلاندو: «أكثر طيشًا في رغباتي من قرد. سوف أنتحب بلا سبب، مثل ديانا في الحوض،

---

(١) كتاب الصلوات المشتركة Book of Common Prayer: كتاب وضعه المصلحون في بريطانيا سنة ١٥٤٩ في عصر إدوارد السادس بعد الانشقاق على روما.

وسوف أفعل ذلك حين تميل للبهجة؛ سوف أضحك مثل ضبع، حين تميل للنوم» (٤، ١، ١٤٢ -١٤٩). هدفها أن يكون أورلاندو أكثر سعادة وزوجًا أفضل إذا فهم بواقعية ما يلزم رجلا وامرأة ليعيشا معًا، يومًا بعد يوم، وعامًا بعد عام. روزالند، مثل كثيرات أخريات من بطلات شكسبير، أكثر حكمة، وأنضج عاطفيًا، وأكثر استعدادًا من أورلاندو لتعقيدات علاقة واقعية. والشيء نفسه صحيح في تراجيديا الحب «روميو وجوليت».

أخيرا، لدينا فيولا وأُرْزينو في «الليلة الثانية عشرة». مثل روزالند، تقبل فيولا بأفقها الواسع دور المطيعة المخلصة لزوجها وسيدها، وتأخذ في الوقت ذاته على عاتقها مهمة تعليم هذا السيد كل ما يجهله عن الغزل والزواج. أُرْزينو متيم عن بعد بالكونتيسة أوليفيا. ربما تشعر، كما نشعر، بأن حماسه لها نمطي؛ أوليفيا بالنسبة لأُرْزينو ربة يستحيل الوصول إليها في سلسلة سونيتات بتراركية[1]. وحيث إن أُرْزينو مصاب بكآبة الحب، يبدو قانعًا برعاية معاناته الشديدة. إذلاله لذاته بلا جدوى ولا يختلف عن إذلال سيلفيوس لذاته في «كما تشاء»، الذي يبدو أنه لا يطلب من حبيبته فيبي إلا أن تدعه يتضور ألمًا؛ الكونتيسة أوليفيا مثل فيبي، برغم أنها من منزلة اجتماعية أعلى، تهنئ نفسها على القوة التي تتمتع بها من خلال صون جمالها. عند فيولا رد على مثل أولئك الحسناوات المرغوبات، وتفكر في التكلفة التي على المرء أن يدفعها بالنكران الطائش لوقوعه في الحب حقًّا. تنصح أوليفيا: «سيدة، أنت أقسى الأحياء/ إذا قدْتِ هذه النعم إلى القبر/ ولم تتركي للعالم نسخة» (١، ٥، ٢٣٦-٢٣٨). تتصرف مع أُرْزينو كما تتصرف روزالند مع أورلاندو، مستخدمة قناع ذكر لتتنكر في صورة «سيساريو» حتى يمكن أن تكلم أورلاندو صديقًا لصديق. تقول له «نحن الرجال ربما نقول أكثر، نُقسِم أكثر»، «لكن في الحقيقة/ ما نعرض يفوق الرغبة؛ لأننا لا نزال نبرهن/ على الكثير في تصريحاتنا، ولا نبرهن إلا على القليل في حبنا» (٢، ٤، ١١٦-١١٨). إن قصة ذكورة هوية فيولا تسمح لها بتعميم سلوك الذكور بدون اتهام أُرْزينو مباشرة.

كيف نفهم هذا التصوير المتكرر في الكوميديات الرومانسية للرجل الذي لا يعرف نفسه والمرأة المعلِّمة في صبر؟ يبدو كأن شكسبير يعبِّر، نيابة عن رفاقه الذكور، عن

(١) بتراركية Petrarchan، نسبة إلى بترارك (١٣٠٤-١٣٧٤): شاعر إيطالي اشتهر بمجموعة قصائد غنائية في الحب بعنوان «*Canzoniere*».

رأي يتضمن انتقاد الذات. الرجال لا يُطاقون. يحتاجون مساعدة. يقدِّم شكسبير الرجال عمومًا، بدون أن ينكر عليهم الوضع النهائي المتفوق في التدرج الهرمي التقليدي في الثقافة الأبوية، ضعافًا يائسين بدون مشورة النساء ورفقتهن. والموقف تجاه النساء، بشكل ملازم، موقف الامتنان والإعجاب، ربما مع قلق عميق بشأن تبعية الذكر. تساعد الفتياتُ الرجالَ على النضج، وتحقيق نوع من النضج العاطفي وفهم الذات، وهو ما يبدو مستحيلًا بدون مساعدة النساء. بالإضافة إلى أن النساء يفعلن ذلك بطريقة تقلِّل من أخطار تحول الذكر من عدم النضج إلى النضج. باتخاذ أقنعة الفتيان، كما نرى مع جوليا وبورشيا وروزالند وفيولا، تمحو أولئك البطلات الشابات الحاجز بين اختلاف النوع الذي يكتشف كثير من فتيان شكسبير أنه مروِّع إلى حدٍّ بعيد. يبدأ الفتيان في المسرحيات الرومانسية لشكسبير، وقد وجدوا أنفسهم في المناخ المناسب لصداقة على ما يبدو بين إنسان وإنسان، بالتوصل إلى أمور وعلاقات حميمة لم يعرفوها من قبل أبدًا. وقد تحوَّلتْ إحدى صداقات الود إلى نضج أصيل، ولم يعد ظهور الهوية الجنسية الحقيقية للمرأة يمثل تهديدًا. يمكن أن تنتهي المسرحية، بتغير سريع في الإيقاع، والفتاة (ممثل بالفعل) تلقي قناعها/ قناعه.

من المؤكد أن نمط النساء الذكيات والرجال المتردِّدين، قد يستمر حتى بعد الزواج. يؤكد عنوان «زوجات وندسور المرحات» (١٥٩٧-١٦٠١) بشدة على ثقة السيدتين فورد وبيج ومهارتهما، وهما لا تتأملان فقط بشكل مسلٍّ تفاهة الحبيب المنتظر، فلستاف، بل تتأملان أيضًا غيرة مستر فورد، التي تبدو غير قابلة للشفاء، ويُلقِّن بشأنها درسًا متكررًا. إلا أنها كوميديا غير معتادة بالنسبة لشكسبير، بوضعها المنزلي الإنجليزي الفريد وتصويرها لحياة القرية في وندسور. ينصب انشغال شكسبير عادةً على ضعف المغازِل الأعزب.

والآن، من المؤكد أنه ليس كل الذكور في المسرحيات الرومانسية ضعافًا. حتى لو بدا أن الأمثلةَ تقدِّم إلى حد بعيد صورةً ثابتة بشكل اضطراري لفتيان واقعين في الحب، فهي لا تحكي القصة كاملة. يتبين أن بعض الذكور واثقين من أنفسهم بوضوح، مثل بتروشيو في «ترويض الشرسة». أتى من فيرونا «ليتزوج الثراء في بادوا!/ إذا اغتنيتُ فسأكون سعيدًا في بادوا». لا يتهيب منظر زوجة شرسة، بشرط أن تكون «غنية،/ وغنية جدًّا»

(١، ٢، ٦١-٦٢، ٧٤-٧٥). الشراسة المعروفة عن كيت تحدٍّ بالنسبة له، وليست خطرًا محتملا. ولأن بتروشيو يعلن أنه لا يهتم إلا بالثراء، وهو أسمى ما يصبو إليه، فإنه يجد في كيت مناوئة جديرة، مناوئة يستحق ذكاؤها الرد عليه بالطريقة نفسها. وهي بدورها تجده أكثر جاذبية إلى حدٍّ كبير من الرجال الآخرين الذين تراهم حولها. إنها تقاوم، بالطبع، حين يبدأ في ترويضها بارتداء عرض مصطنع في العرس وجرها إلى منزله قبل انتهاء احتفالات العرس. يحرمها من الطعام والنوم، ويلعب دور الطاغية مع الخدم، ويتباهى بينه وبين نفسه بنجاحه: «من يعرف كيف يروض شرسة بشكل أفضل،/ فليتكلم الآن. لتظهر المحبة» (٤، ١، ١٩٨-١٩٩). ما إن كان الجمهور يتقبل، أو لا يتقبل، سلوكه كمغازل وزوج قضية موضع شك اليوم إلى حد بعيد، لكن ما يمكن أن يقال بثقة: يعرف بتروشيو ما يفعله، وينجح بمفهومه. يحذرها في البداية: «أنا من وُلِد ليروِّضك، كيت/ وأحولك من كيت همجية إلى كيت/ مطيعة مثل كيتات البيوت الأخرى» (٢، ١، ٢٧٣-٢٧٥). لا يتردد أبدًا في خطته. يبرِّرها وهو يواصل تنفيذها بمقارنة طريقته بترويض صقر (٤، ١، ١٧٦-١٨٤). تتعلم كيت في النهاية أنها ستكون أفضل حين توافقه على أن الشمس هي القمر حين يقول ذلك، والعجوز قد يتحول إلى «عذراء شابة واعدة» إذا أصر (٤، ٥، ١-٤٨). وفي التنافس النهائي بين الأزواج لنرى أيهم متزوج عن اقتناع من زوجة مطيعة، يفوز بتروشيو باكتساح؛ تفعل كيت ما يأمر به، لدرجة أن تلقى كابها تحت الأقدام وتنصح الزوجات الأخريات بأن «على» كل زوجة «تجاه زوجها» واجبًا مثل واجب «التابع تجاه الأمير» تمامًا (٥، ٢، ١٥٩-١٦٠). ربما تقول هذا الكلام بوقاحة، كما يحدث غالبًا في الإنتاج المسرحي اليوم، أو حتى بطريقة توحي بأنها تعرَّضتْ لغسيل مخ بلا رحمة، لكنها في كل الأحوال قبلتْ متطلبات زوجها. لقد كسب النزال.

يقضي أوبيرون أيضًا، في «حلم ليلة في منتصف الصيف»، اليوم في صراع السيادة بين الزوجِ والزوجة. يهين الملكة تيتانيا لأنها لا تطيعه وترفض إعطاءه «الولد المُستبدَل» الذي تدلِّله إكرامًا لذكرى والدته، التي كانت من أتباع نظام تيتانيا (٢، ١، ١٢٠-١٣٧). ويفعل ذلك بسحرها للوقوع في حب بوتوم العبثي. ربما تبدو طريقته في الانتقام غريبة بالمعايير الإنسانية، من حيث إنه يجعلها تتخذ محبًّا ويصبح ديوثًا، لكن هذه المسألة تُقدَّم ببراعة استثنائية؛ البهجة الرئيسة التي يشعر بها بوتوم، كمحب لتيتانيا، تتمثل في

أن يأكل قدَحًا من الشوفان الجاف الجيد ويهرش له رأسه بيس بلوسوم ومسترد سيد[1].
(هذا شاهد آخر على التعبير المحتشم عن الشهواني في أعمال شكسبير، مع أن المرء لا يخمن أبدًا الكثير من معظم الإنتاج الحديث، حيث يتحول التضمين إلى تصريح غالبًا.) على أية حال، أوبيرون ملك الجان، وكل هذه الجنيات تبدو مقلوبة رأسًا على عقب من منظورنا الفاني. النقطة الرئيسية هنا أنه ينجح تمامًا في تلقين تيتانيا درسًا في الطاعة الزوجية. وتخضع تمامًا، مثل كيت في «ترويض الشرسة». حين يوقظها أوبيرون من غفوتها، ويريها حبيبها الحماري يرقد بجوارها، لم يبد عليها إلا الاشمئزاز: «كيف تأتَى لهذه الأشياء أن تحدث؟/ أوه، كم تشمئز عيناى من محياه الآن!» (٤-١، ٧٧-٧٨). لا تنطق بكلمة أخرى عن التأنيب أو المشاعر المتأذية. ربما يكون سؤالها، «كيف تأتّى لهذه الأشياء أن تحدث؟»، موجّهًا إلى بوك، الذي تعرف أنه مؤذٍ، لكنها لا تعبر عن الاستياء من زوجها، حتى مع أن الطفل معه الآن. يذكر أوبيرون لبوك: «حين وبَّخْتُها في لذة،/ وتوسلت لي في اعتدال أن أتحلى بالصبر،/ طلبْتُ منها طفلها المستبدل،/ فأعطتْه لي فورًا» (٥٦-٥٩). انتصار كامل. ومخافة أن نتساءل إن كان هذا الحكم لا يحدث إلا في مملكة الجن، نلاحظ تغلب ثيسيوس على ملكة الأمازون هيبوليتا قبل بداية المسرحية. «حلم ليلة في منتصف الصيف»، إضافة إلى أشياء أخرى، احتفال بتفوق الذكر.

يذكرنا الصراع الفج بين بتروشيو وكيت في «ترويض الشرسة» إلى حد بعيد بالحرب الشهيرة بالكلمات بين بنديك وبيترايس في «ضجة فارغة». وهذه التبادلات ليست أقل حدة وعنفًا. يكمن الاختلاف في استعادة التوازن الحرج بين الجنسين. تعطى بيترايس بقدر ما تأخذ. أثناء العربدة المسائية في الفصل الثاني، تتفوق على بنديك بشكل مدوٍّ في معركة الذكاء التي تدور بينهما حيث يلحق به أذى حقيقي؛ تركتْه بانطباع بأنها تعتبره بحق «مهرج الأمير، أحمق شديد الغباء»، لا تكمن موهبته إلا «فى ابتكار افتراءات مستحيلة» (٢، ١، ١٣١-١٣٢). يبدو كأن شكسبير يكرِّر مشهد «ترويض الشرسة» من منظور خلق توازنًا في الصراع. لا يُطلَب من بيترايس أن تخضع، وببساطة لا يكسب بنديك. على العكس، حين يكون عند بيترايس شيء خطير تطلبه منه، يستمع باهتمام ويوافق على أن يحاول. تطلب منه: «اقتل كلوديو»، حين افترى كلوديو على ابنة عمها العزيزة هيرو

(١) بيس بلوسوم Peaseblossom ومسترد سيد Mustardseed: شخصيتان في المسرحية ويعني الاسم الأول «زهرة البازلاء»، والثاني «بذر الخردل».

وتركها في مذبح الكنيسة (٤، ١، ٢٨٨). كلوديو صديق بنديك وزميله كضابط. حتى يتحدى بنديك كلوديو ويجلب على نفسه عداءه وعداء قائده، دُنْ بيدرو، وهو ما يمثل عبئًا ثقيلا في الحقيقة. إلا أن بنديك رأى، على عكس هذين الرجلين، انحرافًا خطيرًا في الاتهام الذي وجهه دُنْ جون إلى هيرو، حتى لو دُعِم هذا الاتهام بدليل واضح بما رأوا في نافذة هيرو عشية العرس. إن تشكك بنديك بشكل يثير الإعجاب، إضافة إلى احترامه لإخلاص بيترايس لهيرو بثبات، يمده برؤية معقَّدة وناضجة عن العلاقات الإنسانية التي تبعده عن معظم الرجال في المسرحية.

يمكن للمرء عمومًا أن يرى في الكوميديات الرومانسية لشكسبير مناظرة عن الرجال والنساء في خطورة لعبة الغزل. بالضبط، كما افترض جورج ليمان كيترج[1]، تستكشف «مجموعة زواج» في «حكايات كانتربري» لتشوسر، بصور متنوعة أبعاد الحب الرومانسي من الرقيق إلى الساخر، وتتناول الكوميديات الرومانسية لشكسبير الكثير من أوجه المسألة. إذا كانت «ضجة فارغة» تمثل شيئًا من التطور في فِكْر شكسبير حول الغزل، مقارنة بالعمل السابق «ترويض الشرسة»، إذن ربما فكَّر في التوصل إلى فكرة عن الرجال والنساء تكون أقل أبوية، وتكون سيطرة الذكر فيها أقل. علينا توخِّي الحذر بشأن أي استنتاج من هذا القبيل، حيث إننا نتعامل مع مسرحيات تعتبر في ذاتها تسلية درامية، لكن ربما لدينا ما يجعلنا نتوقع زيادة أفكار شكسبير عن العلاقات بين الجنسين تعقيدًا وهو يواصل مراجعة الموضوع.

ثمة جانب أكثر ظلمة في هذه المناظرة عن المغازلة يهتم بميل الرجال ليس إلى مجرد سلوك غير ناضج، بل إلى غيرة غير مبررة وإلى تملك النساء، وكأن الزوجة، أو الحبيبة، ملكية يجب حراستها من مطالب الرجال الآخرين. كلوديو في «ضجة فارغة» شاهد بارز. أول ما يخطر على ذهنه، حين يدعوه دُنْ بيدرو للعربدة المسائية، افتراض أن التهمة صحيحة. وقد وافق دن بيدرو، كرئيس لكلوديو، على مغازلة هيرو من أجل كلوديو؛ وهو الآن، على ما يبدو، يناشد دن بيدرو من أجل نفسه. يستنتج كلوديو: «إن الأمير يتودد لنفسه./ الصداقة ثابتة في كل شيء/ إلا المناصب وشئون الحب» (٢، ١، ١٦٨-١٧٠). يجب أن تحذرنا طبيعة الأمثال في هذه الملاحظة- كل شيء مباح في الحب

(١) كيترج Kittredge (١٨٦٠-١٩٤١): من أبرز النقاد الأمريكان في القرن العشرين، كان أستاذا للأدب الإنجليزي في جامعة هارفارد.

والحرب- من أن كلوديو يفكر تفكيرًا نمطيًّا فيما يتعلق بتنافس الذكور على النساء. يتم التغلب على سوء الفهم هذا، خاصة، بتأكيد دُنْ بيدرو لكلوديو بأن هيرو ستكون له، لكن كلوديو لا يتعلم من أخطائه. حين يتقدم دُن جون باتهام أكثر خطورة، بأن هيرو تنام مع رجال آخرين، حتى عشية زواجها، يكون كلوديو مستعدًّا مرة أخرى لتصديق أسوأ ما يقال عنها. إنه يعرف بالكاد؛ إن شكه يتجه للنساء عمومًا. إضافة إلى أن الرجال الآخرين عمومًا يؤيدون وجهة نظره المعادية للنساء. يصادق دن بيدرو على الهجوم على سمعة هيرو. حتى والد هيرو يقتنع في البداية بأنها مذنبة. بنديك وحده يتمتع بالفطنة التي تجعله يتشكك، كما رأينا. لدى الرجال مشكلة بهذا الشأن؛ يخشى الرجالُ قدرةَ النساء على إفساد إحساسهم الهش بزهوهم بذكورتهم. تهديد خيانة المرأة صفعة محتملة في قلب أنا الرجل. توحي بأنه أقل من رجل. يَبْرأ كلوديو في النهاية من غيرته ويعود لحبيبته هيرو، لكن كما لو كان عليها أن تولد من جديد ليحدث هذا. ينجو كلوديو من شروره بحقيقة أن مخاوفه وهمية، وبكرم عفو هيرو.

«ضجة فارغة»، من نواحٍ عديدة، تجربة مبكرة، بنهاية سعيدة، لمسرحية «عطيل» (١٦٠٣-١٦٠٤ تقريبًا). ديدمونة، مثل هيرو، بريئة مما يخشاه زوجها ويرتاب فيه بشأنها. إنها بكل معنى الكلمة مخلصة لعطيل ووفية له وعلى استعداد للتسامح بشأن معاملته القاسية لها. تحاول، حتى وهي ترقد محتضرة بيديه، أن تبعد اللوم عنه وتوجهه إلى نفسها. حين تسألها وصيفتها، إميليا: من فعل هذه الفعلة؟ تجيب: «لا أحد؛ أنا نفسي. الوداع./ اذكريني لسيدي العطوف. أوه، الوداع!» (٥، ٢، ١٢٨-١٢٩). آخر ما تتفوه به ديدمونة كذبة لإبعاد الشبهة عن زوجها المتعسف. وهكذا يكون عطيل، مثل كلوديو، ضحية في النهاية لتوجسه من النساء. خوفه من أن يُحتقر ويُلفَظ من «مخلوق رقيق»، هو مصدر حياته وسعادته، لا يُحتمَل.

لكن هناك حيث أودعْتُ قلبي
حيث عليَّ أنا أحيا أو أفني،
ينبوع يتدفق منه جدولي
وإذا جف- لأُنبَذ إذن!
(٤، ٢، ٥٩-٦٢)

عطيل، نتيجة لرجولته الرزينة ونبله في التحمل في المشاهد الأولى من المسرحية، عرضة لانحراف تملق إياجو فيما يتعلق بمشاكسات النساء، التي لا علاج لها. عطيل يحب ديدمونة كثيرًا، لكن إيحاءات إياجو بأن حبها له «غير طبيعي» لأنه أكبر منها ومن عرق مختلف، وهذا الافتتان «غير الطبيعي» من جانبها سيذوي لا محالة ويتحول إلى ازدراء، يكتمل بسرعة بتأملات عطيل في حقيقته:

بالمصادفة، لأني أسود
ولا أتمتع بتلك القدرة على تنميق الأحاديث
التي يتمتع بها رواد القصور، أو لأنني أنحدر
إلى وادي العمر - مع أن ذلك ليس كثيرًا -
مضتْ. أنا مهان، وراحتي
في أن أعافها. أوه، اللعنة على الزواج،
الذي يجعلنا ندعو تلك الكائنات الرقيقة كائناتنا
وهي ليست إلا شهواتهن!

(٣، ٣، ٢٧٩-٢٨٦)

لا يختلف اعتقاد عطيل بشدة في حق الرجال في «امتلاك» النساء عن اعتقاد كلوديو، وهو إلى حد بعيد وراء تدمير عطيل. يعني ادعاء ملكية النساء خلق خوف مما يمكن للنساء أن يفعلنه للرجال بخداعهم من خلال «شهوات» نسوية. وقتل عطيل لديدمونة بتشجيع من إياجو تعبير مروِّع عن كراهيته للخداع الذي شعر به خطأً.

النساء، إذن، في «ضجة فارغة» وفي «عطيل»، كما في «الزوجات المرحات»، بريئات، والرجال آثمون بالاشتباه في خيانة النساء؛ تكمن المشكلة أساسًا في ثنايا اعتلال أنا الذكر. حتى فيولا، في «الليلة الثانية عشرة»، يتهمها أُرْزينو خطأً بالتقلب. ماذا يحدث حين يتبين أن كابوس الذكر حقيقي؟ يبدأ شكسبير استكشاف أبعاد هذه المشكلة في السونيتات و«ترويلوس وكرسيدا».

تدور «ترويلوس وكرسيدا» (١٦٠١) حول علاقة حب تصل إلى نهاية مخيبة للآمال حين يوافق الطرواديون على إعطاء كرسيدا لليونانيين مقابل محارب طروادي مهم (أنتينور) وقع في أسر اليونانيين. والد كرسيدا، وقد انضم من قبل إلى اليونانيين وأثبت أنه مفيد لهم كعرَّاف، يطلب الآن السماح لابنته بالانضمام إليه. هذا مجرد حادث عابر في الحرب الطروادية الطويلة، لكنه مهمٌّ بشكل مؤلم بالنسبة للحبيبين اللذين افترقا. حين وصلت إلى شكسبير هذه الحكاية التي تُحكى كثيرًا، كانت سمعة كرسيدا قد هوت بسرعة. إنها في قصيدة تشوسر «ترويلوس وكرسيدا» (١٣٨٢-١٣٨٦)، واسعة الحيلة وذكية وقادرة على الحب ببصيرة. وبحلول أوائل القرن السابع عشر، من ناحية أخرى، صار اسمها مرادفًا بالفعل للمرأة المتقلبة. تتخيل كرسيدا نفسُها، في المسرحية، ما قد يحدث: تصرُّ، إذا كانت مخطئة في حق ترويلوس، فليقل الجميع: «مخطئة مثل كرسيدا» (٣، ٢، ١٩٥). بالضبط مثلما يصبح اسم ترويلوس مرتبطًا بثبات الذكر («محق مثل ترويلوس») واسم بَنداروس مثالا على «كل سمسار» (١٨١، ٢٠٢-٢٠٣). تدرك كرسيدا أنه إذا ثبت أنها مخطئة لتصريحها بالحب، فسيكون اسمها للأبد مرادفًا لخطأ النساء. إنها تقول هذا، بالتأكيد، قبل أن تصبح هي وترويلوس حبيبين وقبل حدوث الانفصال. يتشكل إدراكنا للحقيقة الساخرة في نبوءة كرسيدا بمعرفتنا التاريخية بما سوف يحدث في الحقيقة.

إن غايةَ شكسبير، كفنان درامي، التعاملُ مع هذه السمعة الساقطة. كرسيدا واقعية: ساخرة وحذرة، وتعرف تمامًا أن عمها يفعل أقصى ما في وسعه ليتملقها لتذهب إلى سرير ترويلوس. إنها منجذبة إلى ترويلوس، لكنها حريصة جدًّا على ألا تستسلم لإلحاحه حتى تتأكد إلى حد ما من أن المكافآت العاطفية للالتزام المتبادل ستكون جديرة بدفع الاستقلال الشخصي مقابلها. كرسيدا لا تشبه روزالند أو فيولا أو بورشيا. الزواج ليس محل شك: ترويلوس أمير من دماء ملكية. كرسيدا نوع جديد من النساء في أعمال شكسبير، امرأة يبدو أن عاداتها الجنسية تتنافى مع سابقاتها الكثيرات. إلا أن شكسبير يتناول قصتها بتعاطف كبير. كرسيدا، وقد عذبت ترويلوس بشكل مناسب بالتأخير، تمنح نفسها له بالتزام عميق. تجد في علاقة الحب بينهما المركز العاطفي الذي تاقتْ إليه، حتى أنها حين تملي سخريات الحرب عليها أن تُسلَّم إلى اليونانيين في اليوم

التالي مباشرة لأول اكتمال للعلاقة بينهما، تتوقف عند الذهاب ولا تصدِّق أن ترويلوس سيقبل التسوية. ينتهي هذا الحب الجديد في حياتها قبل كل ما عداه. إلا أن الحال ليس كذلك مع ترويلوس. وقد استمتع بكرسيدا جنسيًّا، يعطى الآن الأولوية للأمور العسكرية ويطلب من إخوانه ورفاقه الضباط استبدال أنتينور بكرسيدا. كما خافت بالضبط: «يثمِّن الرجال ما لم يكسبوه بأكثر من قيمته.» يفعل الرجل أي شيء لإشباع رغبته الجنسية؛ وبمجرد الحصول عليها، تفقد المرأة السيطرة. «تحقيق الرغبة سيطرة؛ وعدم الفوز بها يدفع إلى السعي خلفها» (١، ٢، ٢٩١-٢٩٥). تستسلم كرسيدا في النهاية لحبيب جديد، ديوميدز، في المعسكر اليوناني، من ناحية على الأقل لأنها تحتاج إلى رجل قوى يحميها من هجمات الضباط اليونانيين الآخرين المتعطشين للجنس. إننا مدعوون للتساؤل، مع ذلك، عمن هجر مَنْ. أصرَّ ترويلوس على عودتها إلى اليونانيين؛ يسعى إلى زيارتها سرًّا، لكن علاقة الحب تنتهي بالفعل. تستسلم لظروف جائرة، ليست سعيدة مع نفسها أو في الحقيقة مع النساء عمومًا، لكن بواقعية. تنوح: «آه، يا جنسنا المسكين! هذا العيب فينا أجده:/ يوجِّه خطأُ عينِنا عقلَنا» (٥، ٢، ١١٢-١١٣). يبدأ استكشاف شكسبير لنشاط جنسي «راشد»، أكثر مما قدَّمه عمومًا في كوميدياته الرومانسية في تسعينيات القرن السادس عشر، حوالي سنة ١٦٠٠، بالضبط وهو ينهى انشغاله بالكوميديا الرومانسية في «الليلة الثانية عشرة».

من الصعب تحديد تواريخ كتابة السونيتات؛ لم تُنشَر حتى ١٦٠٩، ويمكن أن تكون قد كُتِبتْ في أي وقت قبل هذا التاريخ. بعضها مبكر بدون شك، خصوصًا سونيتات بداية السلسلة التي من المحتمل أن تكون موجهة إلى إيرل سويثهمبتون[1]، الذي صادق شكسبير في ١٥٩٣-١٥٩٤ وكان راعيا لقصيدتين روائيتين طويلتين، «فينوس وأدونيس» و«اغتصاب لوكريس». تؤكد السونيتات المبكرة بإلحاح على ضرورة أن يتزوج الشاب وينجب طفلا ذكرًا يكون وريثه. بسرعة، رغم ذلك، تتعقد علاقة المتحدث باسم الشاعر بالسيد الشاب نتيجة الغيرة والغياب والتنافس لكسب رضا السيد، والقلق بسبب تقدم العمر، وأمور كثيرة غير ذلك. والسونيتات بعد ١٢٧ إلى ١٥٢، وهي تشكل آخر خمس وعشرين سونيت من السلسلة كلها باستثناء آخر اثنتين (١٥٣، ١٥٤،

(١) إيرل سويثهمبتون Southampton: سويثهمبتون منطقة جنوب وسط إنجلترا. والإيرل المشار إليه هنا هو الإيرل الثالث لها وكان راعيًا لشكسبير وعدد آخر من الشعراء الإليزابثيين.

ويبدو أنهما منفصلتان عن السلسلة)، تحمل بلا رحمة على موضوع الغيرة الجنسية. خليلة المتحدث باسم الشاعر، وتعرف باسم «الليدي السوداء» لأن عينيها وحاجبها «سود غامقة» (السونيت ١٢٧)، تهجره من أجل صديق الجنتلمان. قبل ذلك أيضًا، في السونيتات ٤٠-٤٢، يُتَّهَم الصديق ثم يُسامَح على أخذه لخليلة المتحدث باسم الشاعر. أثار نظام تتابع السونيتات التساؤل، خاصة حيث يبدو أن شكسبير لم تكن له يد في نشرها سنة ١٦٠٩، لكن ترتيبها مقبول عمومًا الآن، ويبدو بشكل معقول أنه يمثل ترتيبًا زمنيًا للتأليف، كما يمثل خطًا روائيًا متواصلا؛ أي أن السونيتات الأخيرة يبدو أنها تعود بشكل مناسب إلى زمن كتابة «ترويلوس وكرسيدا» و«هاملت»، حوالي سنة ١٦٠٠. (تقدم جرترود، في «هاملت»، شاهدًا آخر على هشاشة المرأة.) «الليدى السوداء»، مثل كرسيدا، مغرية، ومغامرة جنسيًا، وأخيرًا غير مخلصة.

استجابة المتحدث باسم الشاعر لليدي السوداء، قبل هجرها له وبعده، غير سعيدة بوضوح. يعترف: «حبي مثل حمَّى، إلا إني أتوق إليه/ من أجل تلك التي ترعى المرض طويلا » (السونيت ١٤٧). «الحب إثمي» (١٤٢). ويقابل بين أهم شخصين في حياته: أحدهما «مَلَك فاضل» و«رجل عادل»، والآخر «روح سيئة»، «امرأة سقيمة» (١٤٤). يخجل من شبقه ويشمئز منه. حتى إذا كان الاستهلال الغرامي الذي يؤدي إلى الاكتمال الجنسي «كاذبًا، قاتلا، دمويًا، مفعمًا باللوم،/ همجيًا، متطرفًا، فظًا، قاسيًا، غير جدير بالثقة»، فإن تحقيق الأُرْجازم لا يمكن أن يؤدي إلا إلى مرارة خيبة الأمل: «نحتقرها بعد الاستمتاع بها مباشرة... بمجرد الاستمتاع بها/ وبعد العقل تحل الكراهية» (١٢٩). يرى المتحدث باسم الشاعر نفسَه مدمنًا بشكل قهري للذة وهمية تجعله يشعر بالهلع كلما استسلم للرغبة. المرأة استبدادية ومتغطرسة، تحصل على اللذة بتعذيبه (١٣١). وتتمثل بشاعتها الرهيبة في أنها تسرق المشاعر من صديق الشاعر. الجنس قذارة.

إن كان شكسبير جرَّب كرجل إحساس النفور من نشاطه الجنسي مسألة من المستحيل البت فيها، بالطبع، لكن من المؤكَّد أنه عرف كيف يصوِّر الأعراض والمرض. يحمِّل الرجل المسئولية الرئيسة حين يترك نفسه للاستعباد. ربما يبدو، إذن، أن الصور المثالية التي يقدمها شكسبير لنساء مثل ديدمونة وهيرو، اللائي ربما ينبثق صلاحهن وصبرهن اللطيف في ظل الإكراه الذي يتغلب على الإيمان غالبًا، ربما يبدو أن هذه الصور تنبثق من

شعور بالذنب ينبعث من عدوانية الذكر. بوضوح، يُبرز شكسبير، كفنان درامي، حاجةً لتصوير النساء اللائي ينقذن الرجال من شرور أنفسهم (كما في حالة هيرو وكلوديو)، أو على الأقل يبقين للأبد في فن الأدب رموزًا للطيبة التعويضية في الجنس البشري. مثل أولئك النساء المثاليات في مسرحياته وقصائده لا يعوضن فقط عن الرجال، لكنهن يعوضن أيضًا عن أولئك النساء الذين يثبتن أحيانًا أنهن متقلبات.

الصداقة القوية التي يتم تصويرها في السونيتات تثير سؤالا آخر عن تصوير شكسبير للنشاط الجنسي. هذه الصداقة صداقة مَحبَّةٍ، لا شك في ذلك. يغتم المتحدث باسم الشاعر حين ينفصل عن صديقه وييأس حين يخشى ألا يُرد الحب الذي يشعر به كاملا. يتوسل: «خذ كل ما أحب، يا حبي، نعم، خذه كله» (السونيت ٤٠). في السونيت ٨٧ وداع مُرٌّ يترك المتحدث باسم الشاعر حزينًا لأنه يُترَك وليس معه إلا حلم. ماذا نفهم من هذا الارتباط العاطفي للمتحدث الذكر بسيد شاب؟ هل هذا ما قد نصفه اليوم بالشذوذ الجنسي؟ ينكر المتحدث باسم الشاعر وجود، أو حتى إمكانية وجود، اكتمال جسدي بين الاثنين: تؤكد السونيت ٢٠ على أن جمال السيد الذي يكاد يكون أنثويًّا شيء خلقته الطبيعة لمتعة المرأة بهدف التناسل، لكنه ليس شرطًا ضروريًّا لحب المتحدث باسم الشاعر لهذا الرجل. تعبر السونيت عن ذلك ببذاءة: «غرست» الطبيعة هذا السيد لمتعة المرأة «بإضافة شيء لا غاية لي فيه»، أي القضيب أو المغراس. («غرستْ pricked out» تعنى أيضًا «عيَّنَتْ designated»). يلخص: «ليكن لي حبك ولتستخدم حبيباتك كنزهن»، مما يعني أن المتحدث باسم الشاعر سيكون له حب السيد الشاب بالمعنى الأفلاطوني بينما ستشاركه النساء (أو المرأة) المتعة الجنسية وينجبن له أطفالا. يبدو أن السونيتات تسعى للإشارة إلى حب عاطفي بعمق بين الرجال بكل الطرق التي يمكن أن تشير إلى شراكة محبة، وتكون فيها المتعة الشهوانية غير مناسبة، أو على الأقل غير ضرورية. فكرة الجنس الجسدي بين ذكر وذكر لا تُشجَب باعتبارها انحرافًا في المشاعر، كما كان الحال مع الكثير من الوُعَّاظ البيوريتانيين، لكنها تُقدَّم باعتبارها تناقضًا بشكل ما مع النظام الطبيعي في البناء الفسيولوجي للرجال والنساء.

لا يتفق كل النقاد مع هذا التفسير أو مع ما يتضمنه عن صداقة الذكور كما تصورها المسرحيات. تُقدَّم غالبًا، في المسرح المعاصر، صداقات المحبة بين الذكور في أعمال

شكسبير في صورة علاقات شذوذ صريحة. في «الليلة الثانية عشرة»، على سبيل المثال، يقول قبطان البحر المدعو أنطونيو الذي يغتسل بالقرب من سبستيان، أخي فيولا، أشياء تشهد بالتأكيد على حب قوي جدًّا. يتوسل «لأكن خادمك، أو فإنك تقتلني لقاء حبي»، حين يقترح سبستيان أن اعتبارات الأمان تحثهما على الانفصال في إليريا (٢، ١، ٣٣-٣٤). يعرف أنطونيو باعترافه أنه في خطر هنا كعدو لأرْزينو (٥، ١، ٧١-٧٢)، إلا أنه لا يزال يعرض حياته للخطر ليبقى قريبًا من سبستيان: «ليأت ما يأتي، أهيم بك/ سوف يبدو ذلك الخطر رياضة، وسوف أواصل» (٢، ١، ٤٥-٤٦). يبدو أن سبستيان لا يشعر بحب أقل تجاه أنطونيو. يرحب بصديقه حين يلتقيان ثانية في الفصل الخامس: «أنطونيو، أوه عزيزي أنطونيو! كم آلمتني الساعات وعذَّبتني/ منذ فقدْتُك!» (٥، ١، ٢١٧-٢١٩). يمكن للمرء أن يرى بسهولة كيف يجد مخرجو المسرح وممثِّلوه أن هذه الكلمات كلمات رجلين بينهما حب جسدي. إلا أن المسرحية لا تقدم دليلا على علاقة تختلف عن تلك التي يصفها المتحدث باسم الشاعر في السونيتات بأنها حبٌّ أفلاطوني. أوفيليا اختيار سبستيان جنسيًّا، ولم يبدِ أنطونيو اعتراضًا على هذه العلاقة.

والشيء نفسه صحيح بالنسبة لأنطونيو آخر، في «تاجر البندقية». حبه لبَسانيو الشاب عميق جدًّا بلا شك؛ ومن المؤكَّد أنه مستعد للمخاطرة بحياته من أجله. وطبقًا لذلك، يُفسَّر اليوم غالبًا حزن أنطونيو، الذي تبدأ به المسرحية (كما في فيلم ميشيل رادفورد سنة ٢٠٠٤ الذي قام فيه جيرمي إرنز بدور أنطونيو)[1]، بأنه نتيجة مشاعره الغرامية غير المستكشفة جزئيًّا تجاه بسانيو. إلا أن أنطونيو مستعد بصدق لمساعدة بسانيو على التودد لبورشيا والزواج منها، ويشارك في احتفال الزواج في نهاية المسرحية. وإذا استُبعِد هو نفسه من الزواج، فإن أي فهم لعدم الاكتمال ربما يكون ببساطة نتيجة اكتمال المسرحية بالزواج كشكل من أشكال الخاتمة الدرامية؛ مشاعر أنطونيو عند هذه النقطة ليست، بوضوح، أكثر توجُّهًا للشذوذ من مشاعر جاك، على سبيل المثال، الذي لا يشارك في نهاية «كما تشاء»، أو مِركوشيو في «روميو وجوليت»، الذي يسخر من الحب الرومانسي ويموت ثابتا على العزوبية. ومن المؤكَّد أن مِركوشيو أيضًا يُرَى أحيانًا في التمثيل اليوم وفي الأدبيات النقدية باعتباره شاذا؛ يقدم الفيلم الناجح ١٩٦٨ لفرانكو زيفيريلي و«روميو

(١) رادفورد Radford: مخرج إنجليزي، ولد في الهند سنة ١٩٤٦ من أب إنجليزي وأم نمساوية. إرنز Irons: ممثل، ولد سنة ١٩٤٨، وحصل على عدة جوائز مهمة.

+ جوليت» (١٩٩٦) لباز لوهرمان شاهدين حيين[1]. يمكن أن تكون هذه التفسيرات مغرية جدًّا للجمهور المعاصر، ويمكن أن نعرف السبب بسهولة: إنها تساعدنا على تبديلات معينة في اللغة بين الرجال الذين تعتبرهم ثقافتنا مولعين بالعشق. ومن ناحية أخرى، علينا، بقدر اهتمامنا بأفكار شكسبير عن الإبهام الجنسي، توخي الحذر فيما ننسبه لجيله من المولعين بالمسرح. ربما هناك دليلٌ يوحي بأن شكسبير يعبر عن مشاعر الحب بين الرجال بكثافة وقوة لافتتين يضفيهما على العلاقات الشخصية الأخرى أيضًا. كتب لجيل لم تكن فيه علاقات الحب بين الرجال غير مألوفة أو غير لائقة، ولم يكن في حاجة للتعبير ضمنيًّا عن رغبة جسدية صريحة.

كتب أيضًا لفرقة تمثيل تسند أدوار النساء على المسرح إلى أولاد لم يبلغوا سن البلوغ. ويبدو أن بعض هؤلاء الأولاد أدوا دور النساء حتى بلغوا السادسة عشرة أو السابعة عشرة؛ وكان البلوغ يأتي عمومًا متأخِّرًا في بداية العصر الحديث عن اليوم، ويعود ذلك أساسًا إلى سوء التغذية. كيف بدتْ حياة هؤلاء الأولاد؟ بالرغم من أنهم لم يكونوا يستطيعون أن يكونوا صِبْيَةً متدربين في فرقة التمثيل بهذه الصورة، حيث لم يكن ذلك متبعا في نقابة لندن، إلا أن كثيرا منهم تدربوا بشكل فردي وصاروا ممثلين راشدين وكانوا هم أنفسهم أعضاء في نقابة ما من نقابات لندن. كانت العلاقة حميمة بالضرورة؛ قضى الأولاد حياتهم مع أعضاء راشدين في فرقة التمثيل، وحصلوا منهم على ما حصلوا من تعليم. لعبوا أدوار النساء على خشبة المسرح أمام الرجال الراشدين القريبين منهم إلى حد بعيد. التقبيل بين الرجال و«النساء» محدود عمومًا في المسرحيات، لكنه يحدث: يتبادل روميو وجوليت قبلات خاطفة في الحفلة التنكرية في الفصل الأول، وحين يودع كل منهما الآخر في نافذة جوليت في المشهد الخامس من الفصل الثالث، ورغم ذلك يبقيان منفصلين جسديًّا في مشهد الغزل الطويل في المشهد الثاني من الفصل الثاني ببقاء روميو في بستان آل كَبوليت وهو يخاطب جوليت في نافذة غرفتها. يمكن فقط أن نتأمل ما قد تشكله، أو لا تشكله، صداقات المحبة في فرقة التمثيل. من المفترض أن الممثلين الراشدين أنفسهم كانوا، وكلهم من الذكور، قريبين من بعضهم البعض؛ كان من النادر أن يترك الممثلون الفرقة، وكانوا زملاء مدى الحياة في كثير من الأحيان.

---

(١) زيفيريلي Zeffirelli: المخرج الإيطالي، من مواليد ١٩٢٣. باز لوهرمان Baz Luharmann: مخرج أسترالي، من مواليد ١٩٦٢.

ما يمكن أن نقوله: إن إسناد أدوار النساء لممثلين من الأولاد أعطى شكسبير فرصة ثرية ليلهو دراميًّا بالإبهام الجنسي ويتأمل الاختلافات بين النوعين. توصف النساء اللائي يقوم الأولاد بأدوارهن في كوميدياته، غالبًا، بأنهن أنثويات في جمالهن. أُرْزينو، في «الليلة الثانية عشرة»، تصدمه هذه السمة في «سيساريو» (وهي في الحقيقة فيولا متنكرة على هيئة شاب):

سوف ينكرون سنواتك السعيدة
إن دعوك رجلا. شفة ديانا
ليست أكثر رقة واحمرارًا؛ مزمارك الصغير
مثل آلة العذراء، حاد ودقيق،
وكل ذلك شبيه بما تتمتع به امرأة.
(١، ٤، ٣٠-٣٤)

يقول مالفوليو ما يشبه ذلك إلى حد بعيد، مع أنه أقل تعاطفًا، حين يحكي لأوفيليا عن «شخصية وسنوات» من يبدو أنه شاب، سيساريو، وقد طلب أن يُدعَى لرؤيتها:

لم يكبر ليكون رجلا، وليس صغيرًا ليكون ولدًا؛ مثل قرن
بازلاء لم ينضج، أو تفاحة فجة توشك أن تكون تفاحة.
كأنه في ماء راكد بين الولد والرجل. (١، ٥، ١٥٣-١٥٦)

تعتمد أكثر من حبكة على تنكر بين النوعين في هذه الكوميديات. النوع gender شيء يمكن تمثيله. يُشيَّد، كأي أداء مسرحي، عن طريق الزي والصوت والإيماء. تصبح البطلات الشابات المتنكرات عند شكسبير موضوعات للرغبة عند أشخاص من الجنسين. فيولا/ سيساريو تطاردها أوليفيا باعتبارها سيساريو، وباعتبارها أوليفيا تصبح في النهاية رفيقة أُرْزينو، الرجل الذي تحبه. تستخدم روزالند في «كما تشاء» تنكرها في

شخصية جنيميد لتتخيل أنها «روزالند» بالنسبة لأورلاندو حتى يسمح حل الحبكة لها بأن تصبح روزالند حقًا؛ أثناء ذلك، باعتبارها جنيميد أيقظت رغبة الراعية فيبي. وقد أخذ شكسبير اسم جنيميد من المصدر، «روزالند» لتوماس لوج[1]، وللاسم أصداء جنسية مثلية جلية؛ جنيميد[2] في الأسطورة الكلاسيكية، ساقي زيوس والذكر المفضل لديه. ومسرحيات شكسبير التي تحمل هذه الأصداء، حتى إن كانت تفعل ذلك بطريقة لائقة، تبدو متوائمة مع التحرير اللبق الذي رأيناه من قبل. إن صداقة الذكر للذكر على ما يبدو بين أورلاندو وروزالند وبين أرزينو وفيولا يفهم الجمهور أنها صداقات تفضي إلى اتحاد جنسي سويّ. بمجرد خلع أقنعة الذكور، لا تعود بطلات هذه المسرحيات مرغوبات من النساء: توافق فيبي على الزواج من سيلفيوس بدل الزواج من امرأة، وتبدو أوليفيا سعيدة تمامًا بالزواج من سبستيان، التوءم الذكر وشبيه «سيساريو» الذي تقع في حبه. مسرحيًّا، من المؤكد، إننا نفهم أن أدوار الرجال والنساء في هذه الفوضى المبهجة يؤديها ذكور راشدون وصِبْية. يثري الإدراك الميتامسرحي[3] لهذه المستويات من التنكر والهوية الجنسية كوميديا الالتباس الجنسي في هذه المسرحيات ثراء عظيمًا.

يمكننا، رغم صعوبات فصل الأفكار الخاصة لشكسبير عن الجنس والنوع عن أفكار جمهوره في لندن، الإشارة إلى سمات كثيرة في الكوميديات الرومانسية ليست مميزة فقط لكنها أيضًا متماسكة معًا في رؤية شاملة للنشاط الجنسي الإنساني. الفتيات في الكوميديا الشكسبيرية أكثر مهارة غالبًا، وأوسع حيلة، وأكثر معرفة بأنفسهن من مغازليهن الذكور. ربما يقدم شكسبير بالفعل اعتذارًا عن إلحاح الذكور، لكن الرجال على أية حال يحتاجون إلى تعلم الكثير من النساء. أحيانًا، يفوز الذكر في الكوميديات المبكرة لشكسبير، لكن الرجال يدركون، بشكل متزايد، في الكوميديات التي ترجع إلى أواخر تسعينيات القرن السادس عشر أنهم محظوظون إذا كسبوا ود الشابات الرائعات الصبورات اللائي سوف يتزوجونهن. تقدم الحصافة والفطنة أساسًا لنوع من المساواة

---

(١) توماس لوج Lodge (١٥٥٨ تقريبا -١٦٢٥): كاتب إنجليزي، من أشهر أعماله «روزالند *Rosalynde*».

(٢) جنيميد Ganymede: ولد طروادي في الأساطير اليونانية، رائع الجمال، اتخذه زيوس ساقيا للآلهة.

(٣) ميتامسرحي Metatheatrical: الميتامسرح metatheatre مصطلح وضعه ليونيل أبل Lionel Abel، وهو مصطلح ملتبس لكنه يشير عموما إلى الأدوات التي تستخدمها المسرحية للتعليق على نفسها، لافتة الانتباه إلى ظروف إنتاجها، مثل وجود الجمهور أو حقيقة أن الممثلين ممثلون، أو تعلق على الحيلة المستخدمة في إنتاجها، كما يمكن أن يشمل المصطلح وجود مسرحية داخل المسرحية.

تساعد على تحسين الممارسات الاجتماعية التي تمنح الرجال اليد العليا. تدخل النساء في أفضل أحوالهن طواعية في شراكة متوازنة ومفيدة بشكل متبادل مع الرجال، ويقبلن أيضًا معايير العالم البطريركي لدرجة التسليم على الأقل بأن الرجال لوردات وسادة في بيوتهم. عمومًا، في الحقيقة، يجد الفتيان والفتيات في الكوميديات الرومانسية راحة وأمانًا في قبول الشفرات الراسخة للسلوك الجنسي. وفي الوقت ذاته، يجد شكسبير قيمة مساوية وتحفيزًا فكريًّا في علاقات المحبة بين رجلين، أو بين امرأتين، حيث الصداقة المشتركة هي كل شيء والجنس، على الأقل اسميًّا، غير متضمَّن. الرغبة الجنسية متوائمة حقًّا لكن يمكن أن تصبح منحطة بسهولة شديدة، بحيث تهوي إلى مكانة أقل في التدرج الهرمي للقيم. إن الكفاح للسيطرة على المشاعر الجنسية كفاح محفوف بالمخاطر، لكنها في علاقة قوية يمكن أن تُضيف بلا حدود لروابط الحب المعقَّدة. في العلاقات الأكثر تعقيدًا التي يبدأ شكسبير استكشافها حوالي سنة ١٦٠٠، يفرض الجانب المظلم من النشاط الجنسي نفسه بطرق قد تكون مرعبة. وتستمر هذه الأفكار، التي تطورت كثيرًا في تسعينيات القرن السادس عشر، في الأعمال التالية لشكسبير، وخصوصًا «العاصفة».

(٣)

ما الشرف؟

أفكار شكسبير عن السياسة والنظرية السياسية

كرَّس شكسبير في العقد الأخير من القرن السادس عشر، وهو يكتب الكوميديات الرومانسية بمعدل مسرحية سنويًّا تقريبًا (عشر مسرحيات إجمالا، من «كوميديا الأخطاء» و«السيدان من فيرونا» و«عذاب الحب الضائع»، ١٥٨٩-١٥٩٤ تقريبًا، إلى «كما تشاء» و«الليلة الثانية عشرة» في منعطف القرن تقريبًا)، طاقات هائلة لكتابة مسرحيات التاريخ الإنجليزي أيضًا. حوالي تسع مسرحيات استغرقت عقدًا، من مسرحيات «هنري السادس» المبكرة في ثلاثة أجزاء و«ريتشارد الثالث» إلى «الملك جون»، ثم سلسلة من أربع مسرحيات من «ريتشارد الثاني» خلال «هنري الرابع» في جزأين إلى «هنري الخامس» في ١٥٩٦-١٥٩٩. وكتب أيضًا «تيتوس أندرونيكس» حوالي ١٥٩٠ و«روميو وجوليت» في منتصف العقد، لكن حتى هذه الاستثناءات. على ما يبدو، تميل لتأكيد نمط الجنسين الأدبيين السائدين، حيث تجسد «روميو وجوليت» الكثير من الأفكار عن النشاط الجنسي والنوع، وقد تناولناها في الفصل السابق، بينما «تيتوس أندرونيكس» مسرحية تاريخية خيالية تولي اهتمامًا عميقًا للنتائج التراجيدية للصراع الأهلي.

اهتم شكسبير، إذن، في تسعينيات القرن السادس عشر، أساسًا بجنسين أدبيين سائدين. لماذا هذان الجنسان الأدبيان خاصةً، وماذا يعني ذلك ضمنيًّا في دراسة تطور فكر شكسبير؟ إحدى الإجابات المحتملة: إن الجنسين الأدبيين أغرياه بطرق مختلفة، ومترابطة، وهو يستكشف مآزق الوجود الإنساني من منظور فنيٍّ متفائلٍ نسبيًّا. تنظر الكوميديات في مشاكل النشاط الجنسي والنوع وإمكانياتهما. تفحصُ مسرحياتُ

التاريخ الإنجليزي الصراعَ السياسي في محاولة لفهم أصوله ونمط عملياته. والبصائر التي تُكتسَب من مثل هذا الفحص مليئة بأهمية محتملة للشعب الإنجليزي الذي خرج حديثًا من فترة طويلة من صراع أهلي وديني إلى بدايات الأمة الحديثة. وتنير هذه البصائر أيضًا المسار السياسي لهنري الخامس، أكثر ملوك إنجلترا نجاحًا وسحرًا. الأمير هنري، أو هال، وهو يقارب الرجولة في مسرحيات هنري الرابع، شاب يواجه تحديات خلافة والده كملك. وقد تكون النتائج السياسية والفلسفية لمثل هذه الطقس من طقوس التقدم ما يود مؤلف شاب تناولها وهو في طريقه لمواجهة القضايا الفسلفية الأكثر ظلمة، التي تواجهه في السنوات التالية. مسرحيات التاريخ الإنجليزي، مثل الكوميديات الرومانسية، وخاصة تلك التي ترجع إلى النصف الثاني من تسعينيات القرن السادس عشر، متفائلة في النهاية في الصورة الرائعة، عمومًا، التي يرسمها شكسبير لملك إنجلترا البطل، هنري الخامس. إلا أن المشاكل والالتباسات تتجلَّى أيضًا.

إن مقاربة شكسبير ككاتب مسرحي للسياسة والنظرية السياسية أساسًا مقاربة تشجع مسرحية الأفكار في سلسلة من المناظرات التاريخية وثيقة الصلة بشكل كبير بثقافته الخاصة. وانحيازه في المناظرات أمر غير واضح غالبًا. والواضح أنه يحاول بشكل أصيل أن يقدم بحياد وبصيرة نافذة القضايا المتنازع حولها. شكسبير ليس مُنظِّرًا سياسيًّا بهذه الصورة، لكن مهاراته التحليلية هائلة، وكذلك قدرته ككاتب مسرحي على بعث الحياة في القضايا على خشبة المسرح من خلال كلمات شخصيات جلية لا تُنسَى، ومن خلال أفعالها. والنتيجة تعليمية ومسلية لجمهوره. تدعم المسرحيات القيم التي اهتم بها بعمق جيلُه من الشعب الإنجليزي، بصرف النظر عن تنوع قناعاتهم السياسية، وهي قيم تهمنا اليوم برغم مرور حوالي أربعمائة سنة.

لنأخذ تقديم الصراع السياسي في «ريتشارد الثاني» (١٥٩٥-١٥٩٦ تقريبًا) و«الجزء الأول من هنري الرابع» (١٥٩٦-١٥٩٧ تقريبًا)، أروع ما كتب شكسبير من مسرحيات تاريخية، مثالا مركزيًّا. الموضوع حرب أهلية، في زمن يرجع إلى أوائل القرن الخامس عشر، وإنجلترا تقف على حافة قرن كامل من النزاع الأهلي. وحيث إن هذه الحرب لم تنتهِ إلا مع اعتلاء هنري السابع، مؤسس أسرة تودور وجد الملكة التي حكمت إنجلترا سبعة وثلاثين عامًا في حياة شكسبير، العرش سنة ١٤٨٥، فقد كان الصراع بالغ الأهمية

لرعايا إليزابيث. رأوه عمومًا محنةً نارية خرجتْ منها إنجلترا، مثل العنقاء الأسطورية، في النهاية ببعث سحري من رمادها. ومع أن الحرب كانت مؤلمة إلا أنها بكّرتْ بقيام الأمة الإنجليزية الحديثة.

ما أسباب هذا الصراع الأهلي الطويل، ومن المخطئ؟ في «ريتشارد الثاني»، يوزع شكسبير المسئولية بإنصاف بارز. ريتشارد عاهِل ضعيف غير مسئول، لكنه بلا شك الملك الشرعي لإنجلترا، وهو يحمل تلك المهمة بكاريزما ملكية. ورث ريتشارد العرش في سن مبكرة بصورة خطيرة (تاريخيًّا، كان ريتشارد في العاشرة حين توفى والده، إدوارد الأمير الأسود، في معركة سنة ١٣٧٦)، ووجد نفسه محاطًا بأعمام أقوياء طموحين. يحدد العرف الإقطاعي لتوريث الابن البكر ضرورة أن يرث الابن الأكبر عند موت أبيه، مما يعني أن ريتشارد هو الملك، وليس أحد أكبر من أفراد العائلة وأكثر خبرة. النتيجة العملية في هذه الحالة أن جون جونت، دوق لَنْكستر والعم الأكبر لريتشارد، فرض سيطرته على شئون الدولة أثناء قصور ريتشارد، بينما عمه الأصغر، توماس وودستوك، دوق جلوستر، كان مصدرًا دائمًا للتوتر بالنسبة للملك الصغير. تاريخيًّا، قاد وودستوك جهدًا ناجحًا لاتهام خمسة من مؤيدي ريتشارد وإدانتهم (١٣٨٥). وهذا الحادث لا يذكر في «ريتشارد الثاني»، لكن النتائج تحلِّق بثقلها على المسرحية، لأنه حين يُقتَل وودستوك في كاليه وهو في رعاية توماس موبري، دوق نورفوك، يُتَّهم ريتشارد على نطاق واسع بتحريض موبري للتخلص من عم مزعج. سواء فعل ريتشارد ذلك أم لم يفعَل، لم يكن لدى معارضيه السياسيين شك في أنه مذنب. كما تقول أرملة وودستوك لأخي زوجها جونت، «أوه، ضع أخطاء زوجي على رمح هيرفورد/ ليدخل صدر الجزار موبري!» (١، ٢، ٤٧-٤٨). «هيرفورد» ابن جونت، هنري بولينبروك، دوق هيرفورد، الذي تحدى موبري (دوق نورفوك) لمحاكمة لاتهامه بتدبير موت دوق جلوستر (١، ١، ١٠٠).

بذلك التحدي، يشتد الصراع السياسي، لأن على ريتشارد الآن أن يشرف على المحاكمة التي يكون فيها موبري بوضوح حصانًا مطاردًا بالنسبة لريتشارد نفسه. لا يضيع الحب بين ريتشارد وابن عمه الأكبر، بولينبروك، ابن جون جونت ووريثه، لأن ريتشارد نفسه متورط في موت وودستوك. ينفي موبري للأبد، لكنه يوافق بضغط سياسي على الحكم على بولينبروك بعشر سنوات من العقاب ثم يخففضها إلى ست (١، ٣، ١٤٠-

٢١٢). يُقدَّم القرار في المسرحية باعتباره قانونيًّا حيث يوافق عليه على مضض جون جونت وأعضاء آخرون من مجلس الملك (١٢٤)، لكنه بوضوح أيضًا حيلة، إن لم يكن تهوُّرًا تامًّا من جانب ريتشارد، وينذر بمزيد من الاضطراب.

تأتي استجابات مختلف أعضاء الأسرة الملكية للمحاكمة المجهضة والنفي متنوعة بشكل مثير. أرملة وودستوك، كما رأينا، تصرخ من أجل الدم. استجابتها أخلاق الانتقام، وهي قديمة على الأقل قدم مطالبات إرينيز إسخليوس أو فوريز (فى «إيومنديس Eumenides»)[1] بموت أي شخص مذنب ضد روابط قرابة الدماء. باعتبارها دوقة جلوستر تلح على أخي زوجها:

آه، جونت، كانت دماؤه دماءك! ذلك السرير، ذلك الرحم،
ذلك المعدن، من القالب الذي شكَّلك،
وجعل منه رجلا؛ ومع ذلك تعيش وتتنفس،
ولا تنتقم له. (١، ٢، ٢٢-٢٥)

تتحدث باستغاثة شفرة الانتقام نفسها التي يستخدمها شبح والد هاملت لدفع ابنه للانتقام من «قتلٍ أحمق وأكثر عمليات القتل شذوذًا» نفذه عم هاملت. الشفرة أثرية؛ إنها تطرح مشكلة أمام المجتمع المدني بتخويل سلطة الانتقام ليس للدولة بل لأحد أفراد عائلة القتيل، وتؤدي لا محالة إلى دائرة من الانتقام والانتقام المضاد. إلا أن شفرة الانتقام لها منطقها الخلقي الخاص، منطق يغري بقوة مَنْ وقع الخطأ ضد أحد أقاربهم. وتصبح الرغبة في الانتقام والانتقام المضاد قوة دافعة لحرب أهلية في القرن الخامس عشر، قوة يراها شكسبير بمصطلحات رؤيوية apocalyptic غالبًا. ونعود إلى هذه المشكلة في جزء لاحق من هذا الفصل ونحن نتناول المسرحيات التاريخية المبكرة التي كتبها شكسبير عن هنري السادس.

(١) إرينز Erinyes أو فوريز Furies في الميثولوجيا اليونانية والرومانية ثلاث ربات مرعبات بشعر أفعواني (أليكتو Alecto ومجيرا Megaera وتسيفون Tisiphone) يطاردن مرتكبي الجرائم الذين لم يُعاقبوا وينتقمن منهم.

يتهرب جون أوف جونت من نداء زوجة أخيه من أجل الانتقام الشخصي. إنه واضح تمامًا ويرى أن هذا الانتقام يجب ألا يتم إلا بالتدخل المباشر لقدرة الإله، القاضي العظيم لكل شيء:

الرب هو المنتقم، لأن مندوب الرب،
وكيله يستحق الجلد في نظره
تسبب في موته؛ إذا كان مخطئا
دعي السماء تنتقم، لأنني قد لا أرفع أبدًا
ذراعًا غضبى ضد وزيره. (١، ٢، ٣٧-٤١)

بمعنى أن مندوب الرب، ريتشارد، وقد تسبب في موت وودستوك، سوف يتعرض لعقاب إلهي إذا كان مخطئا في ذلك. لاشك لدى جونت في أن ريتشارد مسئول عن موت وودستوك، لكن جونت يرفض أن يصدر حكمًا على صواب ذلك الفعل أو خطئه ويتنصل من أي نزاع يجب أن يقوم به شخصيًّا ضد ريتشارد.

يتحد على الأقل أمران سياسيان كبيران في هذا الكلام: مبدأ الحق الإلهي للملوك، ومبدأ الطاعة العمياء للسلطة الملكيّة. يفترض الأول أن العاهل الذي يعتلي العرش بشكل شرعي هو، على الأرض، قمة تدرج هرمي منظم إلهيًّا، ويستمد سلطته من أن الرب خلقه على صورته. لا تُستمد السلطة الملكية، طبقًا لهذا الرأي، بحال من الأحوال، من عقد اجتماعي أو موافقة المحكومين؛ إنها أبدع تمثيل بين أيدينا على الأرض لحكم يهبط إلينا من أعلى. ويعتمد المبدأ الثاني في كلام جونت على الأول: حيث إن العاهل مزود بسلطة ومرسوم إلهيين، ليس على رعاياه أن يعزلوه أو يعاقبوه بالقوة بأية طريقة. الملك وزير الرب، ومواجهة هذا الوزير بالقوة يعني التمرد ضد الرب نفسه. يعرف الرب الوقت المناسب لعقاب المجرمين؛ والشك في هذا يعني الشك في إقامة الرب للعدل في التاريخ الإنساني. وكما يقول جونت قبل ذلك في المشهد نفسه:

حيث إن التصحيح يكمن في تلك الأيدي
التي اقترفت الخطأ الذي لا نستطيع تصحيحه،
نفوِّض أمرنا لإرادة السماء،
التي، حين ترى الساعات مواتية على الأرض،
تمطر انتقامًا حارًا على رؤوس المذنبين.
(١، ٢، ٤-٨)

لا يمكن أن نأمل في معرفة كل نوايا السماء، وبالتالي لا يمكن أن نعرف متى تنتقم القوى السماوية من المخطئين، لكن الشك في أن الانتقام يأتي في النهاية يعني اعتناق بدعة. وتولِّي المرء الأمور بنفسه يعني اقتراف الانتهاك نفسه؛ إنه من علامات عدم الصبر والزهو والغطرسة، ولا يمكن إلا أن يجعل الأمور أسوأ.

هذه فلسفة سياسية محافظة بعمق، إذا كنا نعني بكلمة «محافظة» فلسفة مصممة لدعم بنية القوة الموجودة بوصفها مقدسة، والتنكر لأي محاولة للتغيير الهيكلي. يمكن الاعتراض، بشكل مؤكد، بأن مبدأي الحق الإلهي والطاعة العمياء وضعتْهما النُّخَب الحاكمة عبر العصور كنوع من الميثولوجيا لإبقاء الوضع على ما هو عليه. وهذا تفسير لم يكن جون أوف جونت ليوافق عليه. لكن ماذا عن شكسبير؟ هل تدعو مسرحياته التاريخية إلى هذه الرؤية المتشككة والعلمانية للتاريخ، أو تسمح بها على الأقل؟ ليس من السهل التوصل إلى الإجابة، لكن يمكن على الأقل أن نبدأ بملاحظة أن جون أوف جونت ليس الناطق بلسان شكسبير في «ريتشارد الثاني». تُقدَّم الفلسفة السياسية لجونت بجلاء وتعاطف. وتُوضَع أيضًا في مناظرة مع الآراء المعارضة، وليس أقلها جميعا التبرير الفلسفي (أو المناورة، على أية حال) لأخيه، هنري بولينبروك.

يوجد الجانب المتعاطف مع جون أوف جونت، أولا، في خطبه الرائعة، التي يرجع الفضل فيها إلى شكسبير. إن الخطبة الشهيرة لجونت عن «الجزيرة ذات الصولجان» في المشهد الأول من الفصل الثاني، التي يصف فيها إنجلترا في سلسلة من الصور الحية بأنها «مقعد مارس»، عدن الثانية، «نصف جنة»، «حصن شيدته الطبيعة لنفسها/ ضد العدوى

ويد الحرب»، «حجر نفيس في بحر الفضة»، إلخ، إلا أنها الآن «مقيدة بالعار،/ ببقع محبَّرة وعقود من صحائف متعفنة» (٢، ١، ٤٠-٦٤)، هي عن استحقاق من الخطب العظيمة بالنسبة للممثلين والجمهور على حد سواء. تُصوِّر جونت وطنيًّا أصيلا، حرصه على وطنه يفوق حرصه على حياته. وتكشف عن نبل استقامته والتزامه بالتقاليد السامية للوظيفة العامة. وليس أقل روعةً اعتقاده القوي بأن مستشارًا ملكيًّا مثله، رغم إنكاره اختيار تهديد الملك بالقوة، عليه التزام مقدَّس بتقديم نصيحة سخية وأمينة للعرش، ولو على حساب وضعه السياسي. بالنسبة لجونت، تلازم الاستشارة الأمينة مبدأ الطاعة العمياء: عليه ألا يعارض الملك بالقوة، لكن عليه، كمستشار، أن ينتقد حيث يكون النقد واجبًا. إن حقيقة أن جونت شكسبير يتمتع بشكل لافت باستقامة في هذه الأمور أكثر من دوق لَنْكستر التاريخي، الذي تلاعب بمشاعر المقاومة للتدخل في الشئون العامة لأغراضه الخاصة، وربما سعى إلى خلافة الملك، تلقي الضوء على الطريقة التي عانى بها شكسبير من بعض الآلام ليصف جونت مبدئيًّا مهذَّبًا. يحتاج شكسبير إلى نصير بليغ للفلسفة السياسية المحافظة، وإذا كان الحال بهذه الصورة فقط، يمكن أن توضح المسرحية كيف يبتعد التاريخ عن الأيديولوجيات التقليدية لماضي إنجلترا في العصور الوسطى. جونت شكسبير ممثل نبيل للنظام القديم.

ينتمي ابن جونت، هنري بولينبروك، إلى جيل جديد. لا ينظِّر أبدًا. لا نسمعه أبدًا يدافع عن فكرة الحق الإلهي للملوك، أو يهاجمها. إنه برجماتي، يستجيب للحاضر المباشر ولا يسعى أبدًا لخطط بعيدة المدى. تتمثل حركته الأولى في تحدي موبري على تهم الخيانة بشأن موت توماس وودستوك. يفعل هذا في صورة حملة صليبية مقدسة، مستعدًّا لتقديم حياته لتحقيق غايته. حين ينفيه الملك مع موبري، تكون استجابة بولينبروك استجابة وطني وطنه كل شيء بالنسبة له؛ «أينما أتجول، أتباهى بهذا قدر ما أستطيع:/ أنا إنجليزي أصيل رغم المنفى» (١، ٣، ٣٠٨-٣٠٩). ربما يعتبر جمهور شكسبير بولينبروك على صواب إلى حد بعيد. يتفق المؤرخون في العصر الحديث عمومًا على أن موبري كان مذنبًا في موت وودستوك. ومن المؤكَّد أن شكسبير يتكلم بشكل جيد عن موبري أيضًا، بسخاء مميز تجاه الجانبين. آخر ما نسمعه عن موبري أنه درس بدقة شروط النفي وكرَّس نفسه للقتال «من أجل يسوع المسيح في حقل مسيحي مجيد» قبل موته في

البندقية (٤، ١، ٩٤-٩٩). بصرف النظر عن رأينا اليوم في الحملات الصليبية، فإن هذا التقرير عن السنوات الأخيرة لموبري يصوره جنديًا شجاعًا ومسيحيا مخلصًا.

ذهب بولينبروك أيضًا إلى المنفى، بناء على حكم متعسف، لكننا نعرف بسرعة أشياء عنه تدعونا للدهشة من أهدافه غير المعلنة. حين يصادر ريتشارد، عند موت جونت الكبير، في الخزانة الملكية «الأواني والعملات والدخل والمنقولات/ التي كان يمتلكها عمنا جونت» (٢، ١، ١٦١-١٦٢)، بدون مبرر قانوني، يثور ابن جونت ووريثه بشكل مفهوم. وكذلك عم بولينبروك، الأخ الأصغر لجونت، دوق يورك، الذي يصر على أن بولينبروك مخوَّل بقانون العصور الوسطى وتقاليدها، أن يصبح دوق لَنكستر إضافة إلى كونه إيرل هيرفورد، وكان أبوه دوق لنكستر. يستجيب بولينبروك، من ناحيته، لمصادرة ريتشارد دوقية لنكستر بالعودة إلى إنجلترا ليطالب بميراثه. العمل غير قانوني، حيث إنه منفيٌّ، لكنه مدعوم من إيرل نُرْثمبرلاند ونبلاء آخرين نالتْ منهم غطرسة ريتشارد. يزعم بولينبروك أنه لم يعد إلى إنجلترا إلا ليحصل على ميراثه. حين يسأله عمه يورك لماذا تجرأ على خرق شروط النفي، والأكثر خطورة، العودة بقوة عسكرية ضد الملك ريتشارد، تأتي إجابة بولينبروك صريحة وبسيطة: «وأنا منفي كنت إيرل هيرفورد المنفي؛/ وحين آتي، آتي من أجل لنكستر» (٢، ٣، ١١٣-١١٤). يدعم نرثمبرلاند هذا الرأي: عاد بولينبروك إلى إنجلترا «لكن لمصلحته» (١٤٨-١٤٩). لكن لا يزال لدينا سبب مناسب يجعلنا نعتقد أن نرثمبرلاند وحلفاءه لديهم أسبابهم الخاصة لدعم عودة بولينبروك، ويجب أن نتساءل أيضًا إن كان بولينبروك يؤمن حقًّا بقدرته على مواجهة التاج عسكريًا بدون نتائج خطيرة. يورك، من جانبه، غير مقتنع بالبساطة الواضحة لدفاع بولينبروك عن فعله. يقول يورك: «حسنا، حسنًا، أفهمُ دوافع هذه الأسلحة» (١٥٢).

دوق يورك شخصية متأرجحة في هذا الصراع. ويبدو أن معتقداته السياسية أساسًا معتقدات أخيه جونت: إيمان ثابت بالحق الإلهي للملوك وواجبات الطاعة العمياء المفروضة على رعايا الملك، مع التزام جاد بتقديم نصيحة صريحة للتاج. يبذل جونت آخر أنفاسه محاولا إفهام ابن أخيه الملك المتهور. إلا أن يورك يواجه تحديًا أشد حين يصادر ريتشارد دوقية لنكستر من ابن جونت ووريثه. لا يستطيع يورك أن يبقى ساكنًا؛ عليه أن يشرح لريتشارد الأسباب التي تجعل هذا العمل غير القانوني من جانب الملك

يدمر الأساس الراسخ الذي تتأسس عليه الملَكية نفسها في القرون الوسطى:

ألیس جونت میتًا؟ وهيرفورد حيًّا؟
ألم يكن جونت منصفًا؟ أليس هاري محقًّا؟
ألم يكن امرأً يستحق أن يكون له وريث؟
أليس وريثه ابنًا جديرًا بميراثه عن استحقاق؟
استلاب حقوق هيرفورد، استلاب لعقود
الزمن وحقوقه المعتادة؛
لا تدع الغد إذن يتلو اليوم؛
لا تكن نفسك؛ كيف صرت ملكًا
إلا بتعاقب وتتابع عادلين؟
(٢، ١، ١٩١-١٩٩)

يورك بارع في رؤية النتائج الجسيمة للأعمال التي اقترفها ريتشارد وبولينبروك. يجادل يورك جدالا منطقيًا على أساس نظرية سياسية مترابطة. إذا كانت الملَكية في القرون الوسطى مؤسسة على فكرة جوهرية عن الملْكية وحق كل أصحاب الملْكيات في تسليم ممتلكاتهم لأبنائهم الأكبر، وإذا كان من المفهوم أن الملَكية نفسها تخضع لقوانين الوراثة، فهجوم ريتشارد على حقوق ملْكية جونت لا يهدد، بالضرورة، جونت وبولينبروك فقط بل يهدد أيضًا الأنداد الآخرين في المملكة، ومؤسسة الملَكية نفسها في الحقيقة. وبشكل مماثل، إذا كان لمفهومي الحق الإلهي للملوك والطاعة العمياء أن يبقيا مقدسين وغير قابلين للانتهاك، فأي استخدام للقوة العسكرية ضد ملك لإرغامه على إعادة ما أخذ، بصرف النظر عن عدم حكمة ذلك الأخذ، تعادل الهجوم على بنية الملكية برمتها في القرون الوسطى. يورك، الذي يفهم القانون الإنجليزي، على صواب في الأمرين. وهو مصيب أيضًا في فهم أن الأنداد الآخرين يشاركونه اهتمامه العميق، ولن يتحملوا ما فعله ريتشارد، حتى إذا وضعتهم مقاومتهم بالضرورة في معارضة

لمفاهيم الحكم السائد، المقررة إلهيا.

ماذا يفعل يورك نفسه؟ تتمثل مشكلته في أن نظرياته عن الحق الإلهي والطاعة العمياء تعمل جيدًا للحفاظ على مجتمع منظم تنظيمًا حقيقيًّا في معظم الظروف، لكنها بشكل جوهري عاجزة أمام الأحداث غير العادية التي تحدث الآن. لا توجد مناشدات أعلى ممكنة في مملكة تحكمها مبادئ الحق الإلهي؛ الملك هو القاضي النهائي. إذا كسر القانون، لا يكون أمام رعاياه إلا الطاعة العمياء التي عبَّر عنها جونت بوضوح: يجب على الرعايا انتظار عقاب الرب، أو عفوه، وهو ما سوف يحدث بالتأكيد في الوقت الذي يراه مناسبًا. لكن ماذا إذا لم يرغب الرعايا في الانتظار؟ لا يرغب بولينبروك بوضوح. إنه لا يبذل أية محاولة للتنظير طبقًا لأفكار الطاعة العمياء؛ إنه يعمل ببساطة، مبرِّرًا أعماله على أضيق أرضية ممكنة رغبةً في استرداد الدوقية التي سُلِبتْ منه ظلمًا وبشكل غير شرعي.

يفهم يورك موقف ابن أخيه، وربما يتعاطف معه. إلا أنه يفهم أيضًا النتائج الناجمة عن تدخل بولينبروك عسكريًّا. واختيار يورك للتغلب على هذا المأزق يوصف بالنفعية إلى حدٍّ بعيد: يبذل يورك أقصى ما في وسعه لحثِ بولينبروك على التراجع، لكنه يعرف أيضًا أن قوته العسكرية كنائب حاكم في إنجلترا أثناء حملة ريتشارد المتعثرة إلى ايرلندا غير كافية لمقاومة بولينبروك بشكل فعال. ليس أمام يورك من اختيار عملي إلا أن يساير الوضع الجديد. النفعية غالبا موقف غير مشرِّف، ويبدو يورك سخيفًا إلى حدٍّ ما. ألا يبدو متناقضًا بإعلان مبدأ الحق الإلهي والاستسلام بعد ذلك لموقف يعرف أنه لا يمكن الدفاع عنه أخلاقيًّا؟ ويمكن أيضًا القول، لتبسيط نوع البرجماتية، ربما يكون يورك قادرًا أيضًا على الحفاظ على إنجلترا ليوم آخر، على الأقل في المدى القصير. يجب أن تستمر الحياة السياسية في إنجلترا، وإذا كان تغيير النظام حتميًّا، فليكن. ربما لا تتواءم برجماتية يورك داخليًّا على المستوى النظرى، لكنها عملية على الأقل.

تحدث بالفعل النتائج التي أثارت قلق يورك. مهما أصر بولينبروك على أن عودته إلى إنجلترا لم تكن إلا لاستعادة دوقيته، فلابدَّ عمليًّا أن يأخذ الملك ريتشارد رهينة إذا كان له أن يحقق هدفه. تحدث المكاشفة في قلعة فلينت، حيث يلحق بولينبروك في النهاية بريتشارد ويحيط به في هذا الحصن. يقدم بولينبروك استعراضًا كبيرًا للخضوع لريتشارد كملك، لكن بولينبروك يدخل مفاوضات حول مطلب غير قابل للتفاوض. إنه

سيجثو على ركبتيه، «يقبّل يد الملك ريتشارد» ويرسل «ولاء وإيمانًا صادقًا من القلب/ إلى شخص الملك المعظم»، متخليا عن سلاحه وقوته، «بشرط التراجع عن نفيي/ وإعادة الأراضي بدون قيود» (٣، ٣، ٣٦-٤١). إن كلمة «بشرط» تعني الكثير. إذا، وإذا فقط، تمت تلبية هذا الشرط فسوف يقدم بولينبروك فروض الولاء. ويواصل: «إذا لم، فسوف استخدم مزية قوتى/ وأجعل دفقات الدماء تغمر غبار الصيف/ منهمرة من جراح الإنجليز المذبوحين» (٤٢-٤٤). يصر بولينبروك على أن هذا آخر ما يتمنى حدوثه، لكن إذا لم يقدم له ريتشارد بديلا، فسوف يؤدي ذلك إلى التدمير العسكري.

إن ريتشارد بصير بالأمور، بقدر إصرار بولينبروك على أنه لا يريد مواجهة القضايا الأكبر. يعرف ريتشارد أن الموافقة على شروط بولينبروك استسلام، بصرف النظر عن مدى تنكر الاستسلام في مهزلة سياسية تتمثل في ركوع بولينبروك في إيماءة للخضوع. ماذا يكون الملك حين يكون عليه إطاعة أحد الرعايا؟ تنهار كل نظرية الملَكية تحت ثقل التناقض الذاتي العبثي. حين يُتَّهَم ريتشارد علانية و«يُطلَب» منه التنازل عن العرش «بكامل إرادته» (٤، ١، ١٧٨)، أليس هذا لغزًا من نوع آخر؟ يلعب ريتشارد دوره في محاكمته كبطل وضحية في مهزلة من مهازل العدالة؛ يعرف أنه لا خيار أمامه إلا التنازل عن العرش، لكنه لا يفعل ذلك بدون أن يبين للجميع دناءة هذا العمل. يبتكر احتفالا لتجريد ملك من تاجه المقدَّس وسلطته بطريقة تمسرح طبيعة التجديف في الحدث. يتنبأ بموته، ويعرف ما يعرفه بولينبروك لكنه لا يستطيع أن يعترف، بأن خلع الملك يؤدى بالضرورة إلى لحظة حاشدة من المعارضة للنظام الجديد ويصبح التخلص من الملك المخلوع ضرورة سياسية.

يرتبك الملك هنري، كما يُعرَف الآن، من هذا القتل السياسي، ويعلن الحل بصوت مرتفع، على مسمع من الآخرين، «ألا من صديق يخلصنى من هذا الخوف الحي؟» (٥، ٤، ٢). ثم، حين يتصرف سير بيرس إكستون بناء على تلميح ويعدم ريتشارد التعس في قلعة بومفريت، يستجيب الملك هنري باعتراض زائف. يقول لإكستون: «لا يحب السم من يحتاج إلى السم،/ ولا أنا أحبك،/ مع أنني تمنيتُ موته،/ أكره القاتل، وأحب القتيل» (٥، ٦، ٣٨-٤٠). ينفي الملك الجديد إكستون، بطريقة تشبه إلى حدٍّ بعيد الطريقة التي نفى بها ريتشارد من قبل بولينبروك وموبري. يأمل الملك هنري أن يكون

إكستون كبش الفداء «لإثم الضمير» (٤١). إلا أن الملك حين يقارن إكستون بقابيل، أول قاتل في تاريخ الإنسان (سفر التكوين، ٤: ١-١٦)، يرتد إثم تلك الجريمة مضاعفًا بوضوح إلى هنري نفسه كقاتل لابن عمه الملك.

إن محاولة الملك هنري لما يمكن أن ندعوه اليوم «التنكر deniability»، أي محاولة ترتيب الأمور بحيث يلام المرؤوسون على جرائم الرئيس نفسه، من الطبيعي أن تصدمنا هذه المحاولة الجبانة المخادعة. على العكس، يبدو ريتشارد أفضل بكثير في عيوننا ونجمه يأفل. بصرف النظر عن حمق الطريقة التي تصرف بها كملك والظلم الذي تنطوي عليه، تظهر محاولاته لفهم ذاته بطريقة عميقة وصادقة في كابوس أَسْره. يحاول ريتشارد، محاصرًا بين «حوائط السجن الرثة»، وحيدًا بلا صديق، تَفَهُّمَ إخفاقاته في تنفيذ تعاليم الإنجيل المسيحي. يبدأ ريتشارد فهم ما رمى إليه يسوع حين قال «تعالوا، أيها الصغار» للأطفال الذين أُحضِروا إليه، وحين قال من الصعب على الغني أن يدخل مملكة السماء «مثل مرور جمل من ثقب إبرة صغيرة» (٥، ٥، ١٤-١٧؛ قارن «إنجيل متى» ١٩: ١٤، ٢٤). يكافح ريتشارد، بتأمل هذه الدروس من الأناجيل، ليكون شخصًا أفضل ويشعر ببعض الندم لأن هِبَات المَلَكية جعلتْه يغفل عن معاناة رعاياه. نرى هنا تلميحًا لجنون الملك لير لكنه يكشف عن اعتراف بأنه «نال/ عناية ضئيلة جدًّا» من أولئك الذين «يلتفون في ملابس رثة ممزقة»، ولا يستطيعون دفع عواصف القدر عن أنفسهم («الملك لير»، ٣، ٤، ٢٨-٣٣). الموت الحقيقي بالنسبة لريتشارد لحظة من المفارقة العميقة تغوص فيها مكافآت القوة والثراء على الأرض بلا قيمة: «ارتفعي يا روحي ارتفعي! مقعدك فوق في الأعالي،/ وجسدي يغوص إلى أسفل، هنا ليموت» (١١١-١١٢).

هكذا يبقى صراع القوة بين ريتشارد وخليفته في توازن هش ومتناقض في المسرحية. ريتشارد طائش لكنه ملكي بما يفوق الوصف، وبولينبروك بعيد النظر لكنه مجرد من المبادئ. يجسِّد ريتشارد مثالية جميلة، لكنها غير عملية، للمَلَكية في القرون الوسطى؛ بولينبروك، وقد صار الملك هنري الرابع، برجماتي لا ينجح أبدًا في أن يحشد لنفسه هالة المَلَكية وسرها. تستبق فلسفته السياسية إلى حدٍّ بعيد، كما نرى بعد قليل، فلسفة نيكولا ميكيافلي. إنه ملك واقعي؛ تراوغه الشرعية، لأنه استولى على السلطة بطرق ملتوية. حتى الأسماء والألقاب المختلفة التي يعرف بها في سياق المسرحية- بولينبروك

وهيرفورد ولَنْكستر والملك هنري- تدلُّ على إحساس بتقلب هويته السياسية باستمرار. إنه، في نظر مؤيديه في النهاية، الملك هنري، ويبقى في نظر معارضيه هيرفورد (٤، ١، ١٣٥)، حيث إن الألقاب الأخرى، في رأيهم، انتزعت منه بعملية قانونية وافية. من يقول ما معنى أن تكون ملكًا؟ يجب أن يستمر التاريخ، وبولينبروك رجل الساعة. يرفض شكسبير إصدار حكم نهائي، حتى مع أنه يحتكم إلى تعاطفنا بحرية والقصة تنجلي. وظيفته ككاتب مسرحي تقديم الجوانب المتعارضة بتعاطف وبصيرة، داعيًا جمهوره إلى الاستنارة والتسلية بصدام الأيديولوجيات.

تتقدم «هنري الرابع، الجزء الأول» في سياق مماثل. يستمر الملك هنري مبتليًا بتبعات استيلائه بصورة ملتفة على السلطة. إنه في المشهد الافتتاحي من المسرحية «مرتجف» و«شاحب من القلق» (١، ١، ١)، يحثُّ لتوقف العداوات التي تعذبه في الشمال والغرب؛ يشن الاسكتلنديون والويلزيون ، وقد شعروا بضعف إنجلترا وقت الأزمة السياسية وتغيير النظام، هجمات على الجبهتين. والأكثر خطورة المشكلة التي تنشب سريعًا بين هنري ومجموعة بِرسي. كان هنري برسي إيرل نُرْثمبِرْلاند وابنه هاري برسي، المعروف بهُتْسبور، يدافعان عن الاسكتلنديين بنجاح كبير. إدموند مورتيمر، نسيب هُتْسبور، كان يشعل حربًا في الغرب، مع أن تقريرًا يصل إلى البلاط الإنجليزي باعتقال جلندوير الويلزي له (٣٨-٤٠). كان نُرْثمبِرْلاند من اللوردات الأساسيين الذين ساعدوا هنري بولينبروك على خلع ريتشارد. أحرز أخوه، هُتْسبور، نجاحًا في معركة هُلْميدون (تاريخيًّا هضبة هُلْميدون، ١٤٠٢) وسجن بعض الأشخاص المهمين. المشكلة أن هُتْسبور، بدافع من عمه إيرل ووستر، يرفض تسليم سجنائه للملك باستثناء مُرْديك، إيرل فايف، الذي يعني نسبه الملكي أن هُتْسبور لا يستطيع إقامة دعوى ضده طبقًا لقانون الحرب؛ والآخرون «يحتفظ بهم لمصلحته» (٩٢-٩٤)، بمعنى أنه سوف يجمع أموال الفدية لنفسه. يمكن للمرء أن يفترض أن الرجال الذين وقفوا معًا ضد ريتشارد يستطيعون التغلب على هذه المشكلة، لكن الإرادة الطيبة التي جمعتهم ذات يوم يبدو أنها انغمست في الملذات. يصر هُتْسبور الآن على أن يفتدي الملك مورتيمر نسيب هُتْسبور من أَسْره في ويلز. مرة أخرى، يبدو هذا معقولا تمامًا ظاهريا، لكنا نعلم بسرعة أن الملك هنري يعتبر مورتيمر شخصًا «خان/ حياة أولئك الذين قادهم إلى القتال/ ضد ذلك المشعوذ الكبير الملعون

جلندوير». دليلا على ردة مورتيمر، يذكر الملك أنه سمع أن مورتيمر تزوج ابنة جلندوير (١، ٣، ٨٠-٨٥).

حقيقة أن الملك يدعو مورتيمر «إيرل مارش» (١، ٣، ٨٤) حقيقة مهمة. يمثل هذا تاريخيًّا الدمج بين اثنين باسم مورتيمر، أحدهما نسيب هُتْسبور وقد تزوج بالفعل ابنة جلندوير، والآخر ابن أخي هذا الرجل وكان الإيرل الخامس لمارش. إن دمج شكسبير للاثنين، بقصد أو بدون قصد، يجعل من هذا الفرد تهديدًا خطيرًا لعرش هنري الرابع. ولأن ريتشارد الثاني لم ينجب، فقد سمَّى ابن عم له من بعيد، روجر مورتيمر، الإيرل الرابع لمارش، وريثًا له. حين مات ذلك السيد، صار الإيرل الخامس الوريث المفترض للتاج الإنجليزي، طبقًا لسلالة ريتشارد في الخلافة. يمكنه أن يدعي نسبًا من ناحية الأم من إدوارد الثالث من خلال فيليبا، زوجة الإيرل الثالث لمارش، حيث إن فيليبا كانت ابنة ليونيل دوق كلارنس، أكبر أبناء إدوارد الثالث بمجرد موت إدوارد الأمير الأسود وابن آخر اسمه وليم. كان ليونيل أكبر من جون جونت، والد هنري الرابع. ومن المفترض أن هذا هو السبب الذي جعل ريتشارد يسمى روجر مورتيمر وريثًا؛ إذا كان يمكن للمرء اقتفاء مصداقية هذا الادعاء من خلال أنثى في شخص فيليبا، فقد انحدر من إدوارد الثالث بسلسلة نسب لها الأسبقية على تلك التي ينتمي إليها هنري الرابع ووالده.

لا عجب، إذن، أن يتردد الملك هنري في افتداء هذا الرجل، خاصةً ذلك الرجل الذي تزوج (في الرواية المدمجة التي يذكرها شكسبير) من ابنة رئيس ويلز، الذي كان من المفترض أن يحاربه. ولا عجب، أيضًا، أن يتفاعل هتسبور مع تعنت الملك بتحد ممزوج بالاحتقار. «لكن، اهدأ، أتوسل إليك، هل الملك ريتشارد إذن/ أعلن أخي إدموند مورتيمر/ وريثًا للتاج؟» يسأل في غضب، وقد علم للتو من أبيه وعمه ووستر عن تسمية ريتشارد لمورتيمر باعتباره «التالي في صلة الدم» (١، ٣، ١٤٥-١٥٧). ربما نتعجب من سذاجة هتسبور في معرفته الآن لأول مرة هذه الحقيقة المهمة عن نسيبه، لكنها تتلاءم مع شخصية رجل تدفعه مثالية الفرسان. في لحظة، يعرف هتسبور السبب الذي جعله محل ريبة بالنسبة لدوافع الملك: بالطبع، هذا الملك المدَّعي يرفض أن تكون له أية علاقة مع الرجل الذي أبعده ظلمًا عن العرش الإنجليزي! يتهلل هتسبور: «لا، إذن لا يمكن أن ألوم ابن عمه الملك/ الذي تمنى أن يهلك جوعًا على الجبال القاحلة»

(١٥٨-١٥٩). وكلمة «ابن عم cousin» لعب بارع بالكلمات مع «يخدع cozen» أو «يحتال». يتساءل، كيف يمكن لوالد هتسبور وعمه، وكانا رجليْ الشرف والنبل، أن يساهما بنفسيهما في «خلع ريتشارد، تلك الوردة الحلوة الجميلة،/ وغرس هذه الشوكة، هذه الآفة، بولينبروك؟» (١٧٣-١٧٦). تحول هتسبور من محارب شرس، إن لم يكن مشاكسًا، ضد الاسكتلنديين لصالح هنري ليصبح مؤمنًا حقيقيًا ليس فقط بصواب ادعاء مورتيمر للعرش ولكن أيضًا قداسة ملَكية ريتشارد الثاني نفسه. الملك هنري الآن، في رأي هتسبور، ليس إلا مغتصبًا للعرش. بالإضافة إلى أنه وغد.

هتسبور شخصية جذابة إلى حد بعيد بصراحته وشجاعته ومثاليته. إلا أننا أيضًا مدعوون لرؤيته شابًا بريئًا من السهل تضليله. ويبدو أن والده وعمه على استعداد لاستثمار براءته. لماذا يرتابان الآن إلى هذا الحد في الملك هنري، ولماذا يرتاب فيهما؟ ماذا حدث لروح التعاون بينهم، الروح التي أدت إلى تنصيب هنري ملكًا؟ إحدى الإجابات، على ما يبدو، إنه تبين أن هنري ليس الملك الذي توقعه حلفاؤه السابقون. ناصرت مجموعة برسي عصيان هنري بولينبروك نتيجة الغضب من السياسات الضريبية غير المسئولة للملك ريتشارد التي عرضت مصالحهم واستقلالهم للخطر كبارونات في القرون الوسطى. تمنوا أن يكون هنري أكثر مرونة ويتركهم وحدهم في إقطاعياتهم الشمالية المستقلة بعيدًا عن البلاط الإنجليزي. إلا أن هنري الآن، وقد صار الملك، يبدو أن لديه فكرة مختلفة عما هو أفضل لإنجلترا ولنفسه كعاهل. يتمنى هنري أن يركز القوة في العرش الإنجليزي. ربما تكون هذه طريقة شكسبير في مسرحة ما يصفه المؤرخون بأنه صراع بين النظام الإقطاعي المضمحل في القرون الوسطى ودولة أكثر مركزية تأتي بعد ذلك في بداية الحقبة الحديثة. لا تزال الحقبة على بعد سنوات، لكن الغرائز السياسية التي يتمتع بها هنري، كما يصورها شكسبير، غرائز ملوك أسرة تودور الذين عاش شكسبير ومواطنوه في ظل حكمهم في القرن السادس عشر. هنري رجل النظام الجديد. تجسد مجموعة برسي، وخاصة هتسبور، القيم التي نربطها بفروسية القرون الوسطى.

يمسرح شكسبير عملية التغير التاريخي بكثير من التعاطف، ويسمح بقول الكثير على الجانبين. يمكن أن نعرف الأسباب التي تجعل هنري يتمنى تأديب هتسبور بمسألة فدية السجناء: يحب هنري روح الشاب ويُعجب بها لكنه يتمنى أن يجعله يفهم بوضوح من

المسئول. لا يفكر هتسبور في شيء من هذا، يتحول باشمئزاز شخصي ضد ملك يرفضه الآن لأنه «هذا السياسي الوضيع، بولينبروك» (١، ٣، ٢٤٠). ويفسر اللطف السابق للملك مع مجموعة برسي بأنه نوع من الرياء يتوقعه المرء من «السياسيين»- يعني مدبري المكائد والمخادعين والأوغاد. يقبل بشغف عباءة القيادة التي ألقاها على كاهله عمه الداهية ووالده، اللذان كانا يدفعانه إلى وجهة نظر متمردة لأنهما يحتاجان قيادته الكاريزمية في الحرب الأهلية التي كانا على وشك أن يبدآها. تكمن السخرية في أن هتسبور لا يستطيع أن يرى أن قدرة عمه ووالده على المناورة السياسية مثل قدرة الملك تمامًا.

تدعونا حيادية نظرة شكسبير تجاه الجانبين إلى رؤية مزيد من السخريات. لهؤلاء الرجال اهتمامات وهموم سياسية مشتركة، إلا أن الانجراف إلى الصراع الأهلي يبدو حتميًا. تعرف مجموعة برسي أن مخاطر الحرب وخيمة، لكنهم يشعرون أيضًا أن مستقبلهم، إذا لم يقاوموا، غير آمن نتيجة العداء الصريح للملك؛ أبعد ووستر بالفعل عن البلاط. كما يقول ووستر بعد ذلك، بعد هزيمة مجموعة برسى في شروزبري، «دفعني أمني إلى ما أقدمتُ عليه» (٥، ٥، ١١). لذلك ينبغي على مجموعة برسي أن «نحافظ على رؤوسنا برفع الرأس» (١، ٣، ٢٨٢)، أي برفع راية التمرد. يخاف الملك، من ناحيته، من أنه لو استسلم لهؤلاء البارونات الأقوياء فإنهم سوف ينجرفون بشكل متزايد خارج سيطرته.

الحرب هي النتيجة الحتمية، وهي حرب تزداد فيها باستمرار سخريات الأمل المفقود في السلام. وربما يكون أكثرها إيلامًا قرار ووستر بألّا يخبر ابن أخيه هتسبور عن «العرض الكريم والعطوف من قبل الملك» (٥، ٢، ٢)، في المفاوضات التي سبقت المعركة، للعفو عن المتمردين والتصالح معهم (٥، ١، ١٠٣-١٠٨). حين يعود ووستر وسير ريتشارد فِرْنُون إلى معسكر المتمردين من هذه المفاوضات، يشرح ووستر لفرنون خوفه من ألا يستطيع الملك الوفاء بكلمته؛ ربما يعفو حقًا عن هتسبور، لكنه سيظل يرتاب في البارونات، ويبعدهم عن مراكز السلطة. لا شك في أن ووستر على حق، لكن إصراره بألا يخبرًا هتسبور بعرض الملك، كما يفضل فرنون، يعني أن هتسبور يذهب إلى المعركة وقد كذب عليه عمه. يتحرق هتسبور شوقًا إلى ما يعتبره بسالةً وشرفًا، وهو لا يدرك

التلاحم السياسي والتسويات التي حدثتْ على الجانبين.

في تصوير شكسبير لعلاقة الملك بابنه، الأمير هنري (أو هال)، وربما أكثر أهمية لعلاقة هال مع فلستاف، يكشف عن الإنصاف نفسه الذي يمكنه من إلقاء الضوء على قضايا سياسية وطرح أسئلة صعبة بدون تقديم إجابات جازمة. هل علاقة هال مع فلستاف علاقة صحية، وهل يجب السماح لها بالاستمرار؟ هل على هال أن يلتفت أكثر إلى نداء الواجب بوصفه ابن الملك ووريثه، أم أنه يعرف شيئًا نفيسًا عن نفسه وعن رعاياه المقبلين برفع الكلفة مع فلستاف ورفاقه الفاسقين؟ هل يدرك الأمير ما يفعل، أم أنه يؤجل مسئوليات الرشد بالتظاهر بأن الانغماس في الملذات التافهة يمكن أن يُسمَّى استجمامًا مثمرًا؟ هل يريد أن ينضج؟ اختار المخرجون والممثلون والنقاد أيضًا كل الاحتمالات التي يمكن تخيلها تقريبًا. قُدِّم هال بأشكال متنوعة: مستهترًا وسكّيرًا وطفلا يعتمد عاطفيًا بعمق على فلستاف، وسياسيًا شابًا عميق التفكير، يعرف بالضبط أين يذهب، وملاحظًا ساخرًا للطبيعة البشرية قدَّر فلستاف منذ البداية. فلستاف، على العكس، يمكن رؤيته وغدًا عجوزًا مضحكًا ولطيفًا، وسكيرًا، وقاطع طريق متمرسًا، وساعيًا حذرًا وطموحًا لمنصب رئيس المحكمة العليا، وكلبيًا يتبنى أسلوبًا غريبًا ليحظى برضا الملك القادم لإنجلترا. يمكن تمثيل الملك هنري عاهلا مهمومًا بالمشاكل السياسية والعسكرية، وأبًا مخدوعًا إلى حد بعيد، ودارسًا لميكيافلي، لكل إيماءة عنده غرض سياسي، ووالدًا متغطرسًا يفشل بكل معنى الكلمة في فهم ابنه. تجعل شفافية نص شكسبير كل هذه التفسيرات ممكنة.

يظهر صراع الولاء من بين هذه التفسيرات المختلفة في المشهد الأول لهال مع فلستاف. إنهما، برغم حيوية هزلهما، يناقشان موضوعًا قيِّمًا. يسأل فلستاف الأمير: «هل سيكون هناك مشانق في إنجلترا حين تكون ملكًا؟/ ويبقى الانحلال راسخًا كما هو مع اللجام الصدئ للأب العجوز مهرج القانون؟» (١، ٢، ٥٧-٥٩). يتجاهل هال السؤال مراوِغًا، لكن المسألة بالغة الخطورة. حين يعتلي هال العرش، هل سيُبقِي فلستاف إلى جانبه، وهل ستفسد العدالة لأغراض شخصية؟ هل فلستاف قابل «للتعديل» (١٠٠)؟ قرار هال في هذا المشهد نفسه أن يواصل حملة السلب مع فلستاف ورفاقه لا يقدِّم لنا ما يجعلنا نأمل في سيادة القانون في عهده. إلا أن شكسبير يعاني لإنهاء المشهد بمناجاة

الأمير لنفسه، الذي يؤكد لنا وربما لنفسه أنه في النهاية سوف «يقلد الشمس» في «اختراق الغيوم الحمقاء البشعة/ في الأبخرة التي يبدو أنها تخنقه» (١٩١-١٩٧). بربط نفسه بالصورة التقليدية لملك المستقبل كشمس وأيضًا (في هذه الحالة) كابن لوالده، يذم هال فلستاف ورفاقه بأنهم «الغيوم الحمقاء البشعة.» هؤلاء الرفاق مفيدون له، كما يدعي، لتقديم نقيض لعظمته حين يكون ملك إنجلترا. يقول «إصلاحي يتألق فوق خطئي،/ سوف يبدو أفضل ويجتذب عيونًا أكثر/ أكثر من ذلك الذي ليس له رقاقة معدنية يوضع عليه»، مثل جوهرة توضع على رقاقة معدنية من «الفويل» لتبدو أكثر جمالا (٢٠٦-٢٠٩). هكذا يبدو أن المناجاة تصور الأمير شخصًا يدرك تمامًا الطريقة التي يمكن أن يستفيد بها من فلستاف والآخرين لأغراض سياسية بعيدة. وحتى لا نصفه بالمناور الساخر الكلبي، يجب أن نعترف بأن هذه المناجاة يمكن أن تُقرَأ بعدة طرق مختلفة، من حساب واع إلى همس في الظلام. يبدو أن هال يستمتع بصحبة فلستاف استمتاعًا هائلا؛ من المفترض أن لعبة الأذكياء تمتعه تمامًا، كما تمتعنا. نحتاج أيضًا إلى تذكر أن شكسبير قد تكون لديه أغراضه الخاصة ككاتب مسرحي في إنهاء المشهد بهذه المناجاة: ليطمئننا كجمهور إلى أن هال قابل للإصلاح.

فلستاف في المشهد الرائع في الحانة، المشهد الرابع من الفصل الثاني، في أفضل أحواله كرفيق جذاب. حكايته الفظيعة المضحكة عن السرقة في هضبة جاد تضخم برشاقة محتالَيْن في ملابس من البكرم[1] إلى أحد عشر مهاجمًا، يدعي أنه ذبحهم بمفرده. يبتهج هال وبوينز بالقبض على فلستاف في هذا الكذب. لكن من يعبث بمن؟ إذا كان فلستاف، وهو ما يبدو الاحتمال الأكبر، اكتشف كيف غادر هال وبوينز مكان السرقة قبل حدوث السرقة بقليل ثم هبطا على اللصوص ليأخذا الغنيمة منهم، فلابد أن يكون كذب فلستاف طريقة لتقديم نفسه هدفًا كوميديًا لنكتة اكتشاف هال له. ومثل هذا التفسير لا يجعله مجرد كذاب متهور، بل كذابًا يتمنى التودد للأمير بأن يكون مضحكًا. وحين يتبادلان الأدوار في القيام بدور الملك هنري والأمير توقعًا لمواجهة هال لوالده في الصباح التالي، يعرض فلستاف مرة أخرى نفسه باعتباره الموضوع الكبير في الحديث الذي سيدور بينهما: إنه، بلغة هال المهينة بشكل مؤثر، «صندوق الأمزجة،

(١) البكرم buckram: نوع من القماش المصنوع من القطن، يستخدم في تجليد الكتب.

خزانة الوحشية، حزمة منتفخة من الاستسقاء، برميل ممتلئ بالساك»[1]، وما هو أكثر من ذلك (٢، ٤، ٤٤٤-٤٤٦). يأخذ، فجأة، اللغز الذي يرتجلانه دورًا أكثر تجهُّمًا وفلستاف يستخدم اللحظة ليلخص الحالة التي من أجلها يتمسك الأمير بصحبة فلستاف المحببة. «إذا كان الساك والسُّكَّر عيبًا، فليساعد الرب الأشرار! إذا كان كون المرء مسنًّا ومرحًا إثمًا، فلتحل اللعنة على حشد المسنين الذين أعرفهم.» يعترف الأمير، متوسلا بجدية مباشرة «لا تبعده عن صحبة هاري»، بأنه لابد: «أن أفعل، سوف أفعل» (٤٦٥-٤٧٦). ما إن كان يقول ذلك بحزن أم بسخرية أم بجفاء يعتمد على الممثل. تستمر المناظرة إلى ما يجب عمله بشأن فلستاف، لكن المسائل واضحة.

في معركة شروزبري يكون فلستاف في الوقت ذاته مستهترًا بدرجة كبيرة ومنتقدًا بحدة لعبثية هذه الحرب. من ناحية، يفسد عملية تعزيز الجيش بمجندين لمصلحته، مرسلا رجاله بعتاد ضئيلة إلى الموت بلامبالاة خرقاء، ويقدم للأمير هنري زجاجة من الساك (النبيذ) حين يطلب منه الأمير سيفًا، ويتماوت ليتجنب القتل على يد دوجلاس الاسكتلندي، ويدَّعي المسئولية عن ذبح هتسبور الميت بطعن الجثة في الفخذ ويقسم للأمير: «بحياتي أصبته بهذا الجرح في الفخذ» (٥، ٤، ١٤٨-١٤٩). كلام رائع حتى لو كان مضحكًا. وبالنظر إلى مقتضيات الحرب، يكون التنكيت عمليًّا في غير وقته. ومن ناحية أخرى، يأتي كلام فلستاف عن الشرف، متسائلا إذا كان الشرف يمكن أن يمحو «الأسى» أو ألم الجراح، مستنتجًا بسخرية أن الشرف يجب أن يكون «الهواء» أو السمعة التي لا تقدم راحة للميت وتبقى مع الحي لأن «تشويه السمعة» أو الافتراء لن يسمح بها (٥، ١، ١٢٧-١٤٠)، أروع تعليق في المسرحية على عبثية معركة يموت فيها عدد كبير نتيجة سوء الفهم والخداع بين رجال مغرورين. يبدو تفضيل فلستاف بصدق للحياة على الموت، بطريقته، مثيرًا للإعجاب. أمام المرء اختيارات أكثر بكثير وهو حي مما وهو ميت. يستنتج بنشوة الانتصار: «التعقل أفضل ما في البسالة»، «وأفضل ما فيه أني صنْتُ حياتي» (٥، ٤، ١١٩-١٢١).

يدعونا شكسبير إلى التفكر فيما إذا كان من الممكن تجنب بعض الحروب بفهم أفضل، خصوصًا حين يكون المتنافسون من البلد نفسه. ويصور الشرف والفروسية كما يتمثلان

(١) الساك sack: نوع من النبيذ الأبيض كانت بريطانيا تستورده من إسبانيا وجزر الكناري.

في هتسبور إلهامًا، إلا أنه يعبر عما يعنيه «الشرف» في معظم الأحيان. ويفهم حاجة أمير للصحبة والانحرافات المسلية، إلا أنه يبدو حسَّاسًا أيضًا للطريقة التي تجعل تعليم الملك المقبل يبعده عن رفاقه الهالكين. وينظر إلى ظاهرة التمرد السياسي بحذر شديد: يفهم دوافعها وتعقيداتها، وفي الوقت ذاته لا يقلِّل أبدًا من التهديد الذي تسببه للنظام العام. يثير الأمير هنري هذه النقطة حين يخاطب شخصًا يواجهه في معركة، هاري برسي، ويصفه بأنه «متمرد شجاع يحمل الاسم نفسه» (٥، ٤، ٦٢). يؤكد «أنا أمير ويلز». على شابين يحملان اسم هنري أو هاري أن يخوضا معركة لتحديد المستقبل السياسي لإنجلترا. يؤكد الأمير هنري على الشرعية كأفضل اتهام منه ضد التمرد. ولا يدعنا شكسبير ننسى السخرية الهائلة في أن هال نفسه ابنٌ لمتمرد سابق مسئول عن قتل ملك. في كل الأحوال، هال هو الفائز، ومن هذا المنظور يكون ابن أبيه حقًّا. المستقبل ليس لهتسبور بل لهال.

لا يفارقه إدراك أن هال ابنُ متمرِّدٍ. في عشية اليوم الذي سيكون يوم انتصاره العظيم على الفرنسيين في أجينكورت[1]، يبتهل للرب أن يسامحه على هذا الظرف الذي ليس لملكه الشاب سيطرة عليه: «ليس اليوم، يا رب،/ أوه، ليس اليوم، لا تحاسبنا على الخطأ/ الذي اقترفه أبي بالاستيلاء على التاج!» («هنري الخامس»، ٤، ١، ٢٩٠-٢٩٢). هل يمكن للزمن وتتابع الأجيال محو هذا الإثم؟ أعاد الملك الجديد، هنري الخامس، دفن جسد الملك ريتشارد بكثير من دموع الندم، وشيد صومعتين «حيث القساوسة الحزانى الورعون/ لا يزالون يرتلون على روح ريتشارد» (٢٩٣-٣٠٠). أظهر أنه ابنٌ ملكيٌّ للكنيسة، يسعى إلى موافقة كنسية على حربه ضد الفرنسيين. في صحوة انتصاره الكبير يصدر بيانًا إلى كل أفراد الجيش بأن الموت سيكون نصيب الجندي الذي يتباهى و«يتفاخر بهذا أو يخص بالثناء غير الرب/ الفضل له وحده» (٤، ٨، ١١٤-١١٦). يأمر بالقيام «بكل الطقوس المقدسة» وبإنشاد «ليس لنا» و«صلاة الشكر»[2]، وأولهما (آية من المزمور ١١٥) تأكيدًا من الملك هنري على الإشارة إلى أن الانتصار كان بفضل الرب وحده: «ليس لنا يا رب ليس لنا لكن لاسمك أعطِ مجدًا». يمجد الكورس تقوى

---

(١) أجينكورت Agincourt: قرية في شمال فرنسا حقق فيها هنري الخامس انتصارًا حاسمًا على جيش كبير من الفرنسيين في ٢٥ أكتوبر ١٤١٥.

(٢) ليس لنا *Non nobis*: ترنيمة لاتينية مأخوذة عن المزمور ١١٥، الآية الأولى. وتستخدم في صلاة الشكر والتعبير عن التواضع. صلاة الشكر *Te Deum*: ترنيمة مسيحية تستخدم بانتظام في الكنيسة في كثير من المناسبات.

الملك الذي، حين طُلِب منه أن تُحمَل خوذتُه وسيفُه أمامه وهو يدخل إلى لندن منتصرًا، «حرام،/ تحررْ من الزهو وغرور المجد الشخصي» (٥، ٠، ١٩-٢٠). يُقدِّم الملكُ، إذن، ليس فقط على أنه يخشى الرب، لكن كمؤمن راسخ الإيمان في منظور إلهي للتاريخ. يرى انتصاره تأكيدًا على أن الرب عفا حقًّا عما اقترفه والده من قتل الملك.

هذه، على الأقل، الصورة التي يقدمها الملك هنري لنفسه. من المؤكد أنه ليس فوق استخدام التقوى كجزء أساسي في صورته كملك مسيحي. في افتتاحية «هنري الخامس» (١٥٩٩) ينظم ببراعة دعمًا للحرب الوشيكة. بوثيقة مفترضة في البرلمان ستجرد الكنيسة من الكثير من أراضيها، يحث أساقفته على التطوع بعرض مضاد «مبلغ من المال أعظم/ مما تبرعت به الكنيسة في أي وقت/ لأسلافه» (١، ١، ٨٠-٨٢). يتلقى مساندة هائلة من نبلائه قبل زيارة السفير الفرنسي. يبدو مبرر الحرب، كما يذكر رئيس أساقفة كانتربري، مثل قطعة معقدة من الهراء (تؤدَّى بمرح غالبًا) عن القانون السالي[1] وإن كان ينطبق على فرنسا، لكن نية هنري في إثارة الموضوع علانية واضحة بجلاء. يسأل رئيس الأساقفة: «هل يحق أن أطالب بهذا بضمير؟» ويحصل على الإجابة التي يريدها بالضبط: «الإثم على رأسي، أيها الملك الجليل!» (١، ٢، ٩٦-٩٧). سلَّمَت الكنيسة بالمسئولية الخلقية، كما تمنى هنري؛ يُعلَن أن الحرب حرب عادلة.

تعلم الملك هنري الشاب الكثير من والده، رغم حذر كل منهما تجاه الآخر. أظهر الابن، بالحفاظ على حياة أبيه في معركة شروزبري («هنري الرابع، الجزء الأول»، ٥، ٤، ٣٩-٥٧)، حرصه الشديد على والده، ويتأسى بمرارة لأن الملك العجوز يبدو أنه ارتاب في أن هال يرغب في موت سلفه وإخلاء الطريق له. حين تحدث مصالحة أخيرة وحزينة بين الأب والابن، وهنري الرابع يرقد على فراش الموت، يقدم العجوز نصيحة أخيرة مهمة لخلفه: «اشغل العقول الطائشة/ بمعارك خارجية» («هنري الرابع، الجزء الثاني»، ٤، ٥، ٢١٢-٢١٣). بتعبير آخر، ابحث عن عدو خارجي لتهاجمه كأضمن وسيلة لوحدة الشعب الإنجليزي خلف قائدهم. تمنى هنري الرابع نفسُه أن يخوض حملة إلى الأرض المقدسة لهذا الغرض نفسه في بداية «هنري الرابع، الجزء الأول»، حتى يمكن له ورعاياه «أن يسيروا جميعًا في طريق واحدة ولا يبقى تعارض/ بين المعارف والأقارب والحلفاء»

(١) القانون السالي Salic law: قانون يحرم على النساء وراثة العرش.

(١، ١، ١٥-١٦)، لكن مقتضيات الغزو الاسكتلندي والويلزي حالت بينه وبين ذلك. نصيحته الخالدة لابنه ميكيافلية حقًّا من حيث إنها تفترض البحث عن حرب لا لأسباب أصيلة بل كوسيلة لتقوية الدعم السياسي في الوطن. يجب أن تكون الحرب أداة سياسية ملكية. لا يمكن أن نكون على يقين مما إذا كان شكسبير قد قرأ بالفعل نيكولا ميكيافلي، أم لا، ليتعلم دروسه في البرجماتية السياسية، حيث إن كتابات ذلك الرجل المكروه كانت ممنوعة في إنجلترا باعتبارها أعمال ملحد من دعاة نسبية الأخلاق، لكن لابد أن يكون شكسبير قد ألمَّ ببعض ما تحتويه هذه الكتابات. يمثل هنري الرابع وخصوصًا ابنه هنري الخامس نوعًا جديدًا من الملَكية في أعمال شكسبير. يبدو أن الرجلين كليهما ماهران في استخدام نوع من البرجماتية القاسية ومهتمان بتحسين الصورة كوسيلة لسلطة متماسكة تتلاءم مع اسم الميكيافلية. لا شيء يفجر الشعور الوطني أكثر من الذهاب إلى معركة ضد عدو أجنبي، وهذا يعني في حالة إنجلترا الفرنسيين في البداية. هل يذهب الملك الشاب هنري الخامس إلى الحرب لهذا السبب أساسًا؟ هل يعزز هذا الحافز تنافسه الشخصي مع دوفين الفرنسي؟[1] لم يصرح بهذا أبدًا، ويقرع الكورس الطبلة باستمرار لإثارة الحمية للحرب، لكن شكسبير يتيح لنا أن نرى خلف المَشاهِد بأقوى الطرق.

لا يهم حقًّا إن كان شكسبير يقبل، أم يستنكر، شن هنري الخامس حربًا برجماتية ضد الفرنسيين (وبالتالي، إن كان يقبل، أم يستنكر، ما فهمه من مبادئ فن إدارة الدولة بطريقة ميكيافلية). أيد الإنتاج والتحليلات النقدية بقوة تفسيرات إيجابية وسلبية لهنري الخامس. يستهجن الليبراليون عمومًا من أمثال جورج برنارد شو ووليم هزليت[2] شن هنري للحرب. كورس المسرحية، من ناحية أخرى، محرض لا يكل، حتى إذا سلمنا بأن الكورس لا يتبنى بالضرورة وجهة نظر المؤلف في الموضوع. بلا شك، اعتبر كثير من أبناء الشعب الإنجليزي في عصر شكسبير هنري الخامس ملكًا نموذجيًّا، ربما أكثر من أي ملك آخر في التاريخ الإنجليزي، لكن حتى هذه الحقيقة الرائجة لا علاقة لها بترسيخ موقف شكسبير مع الرأي المتفق عليه أو ضده. كانت مسرحياته التاريخية جماهيرية جدًّا في أيامها، واستُخدِمتْ «هنري الخامس» خاصة في سنوات حديثة لتعزيز الوطنية

(١) دوفين Dauphin: الابن الأكبر لملك فرنسا، أو ولي عهد فرنسا، من ١٣٤٩ حتى ١٨٣٠.
(٢) هزليت Hazlitt (١٧٧٨ - ١٨٣٠): ناقد أدبي بريطاني، من أعماله «الشخصيات في مسرحيات شكسبير» (١٨١٧).

القومية في فترات الأزمة العسكرية، بشكل فذ في فيلم لورانس أوليفير[١] سنة ١٩٤٤ وقد دفعت الحكومة البريطانية بعض تكاليف إنتاجه لدعم الروح المعنوية أثناء الحرب العالمية الثانية. إلا أن المسرحية نفسها تحولت إلى فيلم بطريقة أكثر تحرُّرًا من الوهم من إخراج كينيث براناج[٢] سنة ١٩٨٩ تحت ضغط الغضب الشعبي بسبب حرب فيتنام ومعركة فوكلاند سنة ١٩٨٢.

ما يمكن قوله: إن شكسبير افتُتِن بتعقد العملية السياسية. يرى تأثير الرأي العام على الحاكم. يدرس فنون الحكم والقيادة العسكرية بكل التفاصيل البرجماتية. ومما لاشك فيه أننا نجد في هذه المسرحيات كثيرًا من الإعجاب بمهارة هنري الخامس في الحصول على ما يريد. التاريخ في صف هنري، سواء اعتبرنا هذا أمرًا جيدًا أم رديئًا. هنري ملك ناجح، بصرف النظر عما نعتقده بشأن الملَكية أو النجاح. وبشكل ملازم، تؤكد رؤية التاريخ، التي تنبثق من هذه المسرحيات، على أهمية نوعية القيادة الفردية بشدة. لا يكفي أن يكون المرء مولودًا في سلطة ملكية، كما يتبيِّن بقوة من إخفاق ريتشارد الثاني. إذا كان المرء مرنًا ورشيقًا، من ناحية أخرى، فقد يمكِّنه ذلك من التغلب على عقبات هائلة. من قبيل أن يكون ابن ملك متمرد، أعداؤه أعداء ابنه، وقد يتحول إثمه إلى ابنه. للتاريخ تقلباته. يعتمد الكثير على رجل الساعة. لا تظهر هذه النقطة أجلى صورها أكثر مما تظهر في أن يخلف هنري الخامس ابنُه الرضيع، هنري السادس.

كان عمر هنري السادس أقل من عام حين اعتلى العرش الإنجليزي. أثبت أنه على العكس من والده في كل شيء: متردد وقصير النظر، وملتزم بعمق بحياة الورع، ولم يبال بفنون الحكم. أثناء الفترة الطويلة التي كان فيها قاصرًا، كان يدير البلاد أشخاص أقوياء من الأسرة الملكية، وقد زاد كثيرًا من شقاقهم ظلالُ عدم الشرعية التي لا تزال مرتبطةً باستيلاء هنري الرابع على العرش من ريتشارد الثاني. ازدادت قوة ادعاء الإيرل الخامس لمارش، الذي حدده ريتشارد وريثًا مفترضًا، بزواج أخته آن من ريتشارد، إيرل كمبريدج، ابن دوق أومِريل الذي كان ابن دوق يورك في «ريتشارد الثاني» والذى تآمر ضد أسرة

(١) أوليفير Olivier (١٩٠٧-١٩٨٩): ممثل ومخرج بريطاني.

(٢) براناج Branagh (١٩٦٠ -): مخرج سينمائي من إيرلندا الشمالية.

لنكستر[1]، أسرة هنري الرابع. كان إيرل كمبريدج وابن زوجته آن، المرتبط ببرسي، ريتشارد بلنتاجنت، فيما بعد دوق يورك، الذي أسس أسرة يورك[2]. أظهر بلنتاجنت وأبناؤه تحديًا عسكريًا لملَكية هنري السادس فيما يُعرف بحرب الورود، يورك الوردة البيضاء ضد لنكستر الوردة الحمراء. تغلّب اليوركيون في النهاية، وأجلسوا إدوارد (الابن الأكبر لريتشارد بلنتاجنت) على العرش الإنجليزي سنة ١٤٦١ باسم إدوارد الرابع. تواصل القتال، صعودًا وهبوطًا (أعيد هنري السادس بالفعل إلى العرش سنة ١٤٧٠ لمدة ستة أشهر) حتى سيطر اليوركيون على الأمور بشكل حاسم. حين مات إدوارد الرابع سنة ١٤٨٣ خلفه، في سلسلة من المناورات، أخوه الأصغر ريتشارد باسم ريتشارد الثالث. وهكذا حرم العم ابنيْ إدوارد الشابين من الخلافة الملكية، وقُتِلا سرًا بناء على أوامره في برج لندن. حكم ريتشارد الثالث حتى سنة ١٤٨٥، حين خلعه هنري تودور، الذي اعتمد ادعاؤه الأسري الواهي للعرش باسم هنري السابع على انحدار أمه من سلالة آل بيوفورت الذين مُنِعوا من الخلافة الملكية (لأن جون بيوفورت ولِد بدون زواج لجون جونت وخليلته، كاترين سوينفورد). من ناحية الأب، كان لهنري تودور حق في العرش غامضٌ بالقدر نفسه: كان حفيد أوين تودور الذي تزوج كاترين فلويس، بعد زوجها هنري الخامس الذي مات سنة ١٤٢٢.

هذه هي القصة التي اختار شكسبير مسرحتها في سلسلته التاريخية الأولى المكونة من أربع مسرحيات، «هنري السادس» بأجزائها الثلاثة و«ريتشارد الثالث» (١٥٨٩-١٥٩٤ تقريبًا). وقد كتب هذه المسرحيات قبل كتابة «الملك جون» (١٥٩٤-١٥٩٦ تقريبًا) وقبل التحول إلى المسرحيات التي ناقشناها، من «ريتشارد الثاني» إلى «هنري الخامس» (١٥٩٥-١٥٩٩ تقريبًا).

لعدة أسباب، تبدو الدروس السياسية محفورة في الذهن في المسرحيات التاريخية المكتوبة أولا عن هنري السادس بشكل أكثر حدة من السلسلة المكتوبة بعد ذلك. أحداث القرن الخامس عشر حتى سنة ١٤٨٥ أقرب زمنيًا لرعايا إليزابيث، وحين تروى

(١) أسرة لنكستر Lancastrian dynasty: أسرة إنجليزية حاكمة من ١٣٩٩ إلى ١٤٦١، جاء منها ثلاثة ملوك هم هنري الرابع والخامس والسادس. وكان رمزها الوردة الحمراء في حرب الورود Wars of the Roses.

(٢) أسرة يورك Yorkist dynasty: أسرة حكمت بريطانيا من ١٤٦١ إلى ١٤٨٥، ويشمل ملوكها إدوارد الرابع والخامس وريتشارد الثالث. وكان رمزها الوردة البيضاء في حرب الورود.

فظائع الحرب الأهلية تكون أكثر إيلامًا. بالإضافة إلى أن تلك السنوات بلغت ذروتها باعتلاء هنري السابع، جد إليزابيث ومؤسس أسرة تودور، العرش. وكان ذلك الحدث في حاجة إلى تقديمه كاحتفال بخروج إنجلترا أخيرًا من قرن تقريبًا من الحرب الأهلية. بالقدر نفسه، يجب أن تُحكَى الحروب الأهلية نفسها كقصة مفزعة عن أخ ضد أخ وأسرة ضد أسرة. لا تبذل «هنري السادس» لشكسبير، بأجزائها الثلاثة، محاولة للتهوين من المذبحة التي حدثت والفوضى التي هددت باستمرار. كان أفضل ما يمكن أن يقال عن الحرب أنها أتتْ في النهاية بأسرة تودور.

يُرى أحد مظاهر الخوف من الفوضى، الخوف الذي يسود إلى حد بعيد في هذه المسرحيات، في رواية شكسبير لتمرد كيد سنة ١٤٥٠[1]. تاريخيًّا، كان الحدث اعتراضًا تلقائيًّا للكنتيين[2] ضد عدم كفاءة حكم هنري السادس؛ وكانت أكثر منطقة في إنجلترا تعم فيها الثورات الشعبية منذ ما يُعرف بثورة الفلاحين سنة ١٣٨١. تصور مسرحية شكسبير «هنري السادس، الجزء الثاني» الحدث بأقصى ازدراء ممكن. جاك كيد، القائد، مهرج يقدم حججًا عبثية عن انحداره من سلالة ليونيل دوق كلارنس، الأخ الأكبر لجون جونت (٣، ١، ٣٥٩؛ ٤، ٢، ٣٨-٤١)، في محاكاة ساخرة لألقاب النسب التي وضعها ريتشارد بلنتاجنت لمنزل يورك. يحيط بكيد دِك الجزار وسميث النساج وخشّاب وعدد آخر من الحرفيين الذين تبدو ادعاءاتهم بمعرفة مسائل الحكم مضحكة. حتى أنهم يسخرون سرًّا من أسلاف كيد المنتفخين: حين يدعي كيد أنه «ينتسب إلى آل لسي Lacys»، تكون تورية دك الهامسة: «كانت، في الحقيقة، ابنة بائع متجول، وباعت الكثير من أربطة الأحذية laces» (٤، ٢، ٤٣-٤٥). يوحي «حقل» كيد أو شعار النبالة، كما يؤكد لنا ديك سرًّا، بأنه «حقل» بمعنى دنيوي عبثي: وُلِد كيد في حقل، «تحت سياج» (٤٨-٥٠). يَعِد كيد أتباعه بعالم رخيص الأسعار به بضائع كثيرة يمكن الحصول عليها بلا مشقة: «ستباع في إنجلترا بينس سبعة أرغفة من التي سعرها نصف بنس، سيكون للقِدْر ذي الثلاثة أطواق عشرة أطواق، وسأجعل شرب البيرة الخفيفة جريمة» (يعني أن كل شخص سوف يشرب بيرة قوية بدلا من ذلك). لن تكون هناك فلوس. بدلا من ذلك، يأكل الجميع ويشربون على حساب كيد، ويرتدون جميعا زيًّا واحدًا «يتفقون عليه مثل

(١) كيد Cade (ت: ١٤٥٠): متمرد إنجليزي قاد تمردا فاشلا ضد هنري السادس في ١٤٥٠.
(٢) الكنتيون Kentishmen أو Kentish: سكان كنت Kent، منطقة في جنوب شرق إنجلترا، كانت مسلكة.

الأخوة ويؤلهونني سيدا لهم» (٦٣-٧٤). ما يدعي بسنج كوندويت في شيبسايد[1] أن «يكون نبيذ كلاريت مجانا في السنة الأولى من حكمنا» (٤، ٦، ٣-٤). مثل كثير من الإصلاحيين الراديكاليين في أدب المحاكاة اليوتوبي، سوف يلغي الثروة والرتب من دولته الاشتراكية ويدَّعِي كل الثروة والمنزلة الملكية لنفسه.

يمثل كيد تهديدًا خطيرًا، بسبب حماقته، خاصة بالنسبة للطبقة التجارية في لندن والنخبة الحاكمة في البلاد. فيما أصبح اليوم أشهر خط في هذه المسرحية، يخطط كيد وأتباعه « لقتل كل المحامين» (٤، ٢، ٧٥). يُقتَل جندي على الفور لأنه خاطب قائدهم العظيم بـ «جاك كيد» بدل أن يخاطبه بـ «لورد مورتيمر»؛ ولم يكن الجندي المتهم قد سمع إعلان هذا الحظر، لكن لا يهم (٤، ٦، ٧-٨). يُشنَق ببساطة كاتب من شارتام (أي شاثام قرب روشستر) لأنه «يمكن أن يقرأ ويكتب ويحسب» (٤، ٢، ٨٣-٨٤). التدمير الذي يلحق بلندن، قصورها ومحلاتها ومؤسساتها الشرعية، هائل. يأمر كيد «اهدموا السافوي، آخرون إلى مباني المحاكم» (٤، ٧، ١-٢). «اصعدوا إلى شارع فيش! اهبطوا إلى ركن القديس مجنوس! اقتلوا وحطموا! ألقوهم في التايمز!» (٤، ٨، ١-٢). يناشد شكسبير جمهوره في لندن، ومن بينهم بلا شك العديد من أصحاب المحلات والتجار والمحامين وكتبة وغيرهم ممن وجهت إليهم لعنة الثورة الشعبية.

شكسبير حذر عمومًا من الحركات الشعبية. من المؤكد أن الأرستقراطيين يلامون غالبًا على بدء الاضطرابات. يفتخر ريتشارد بلنتاجنت في مناجاة بأن خطته ستسبب عنفًا على نطاق واسع من خلال كيد: «هذا الشيطان سيكون بديلي هنا» («هنري السادس، الجزء الثاني»، ٣، ١، ٣٧١). يشترك بلنتاجنت في مؤامرة مع دوق سوفوك للقضاء على حياة «الدوق همفري الطيب» (١، ١، ١٦٠)، دوق جلوستر، عم الملك هنري والوصي على الملك، لأن همفري، في رأيهم الكلبي، محبوب جدًّا من العامة، ولذا مال للتعامل بعدل مع مظالمهم. بمجرد ابتعاد هذه الشخصية المفكرة، يتمنى هؤلاء الانتهازيون وحلفاؤهم (بمن فيهم كاردينال بيوفورت، وهو عم والد الملك) أن تمكنهم الفوضى من الاستيلاء على السلطة. إلا أنه حتى لو حدث اضطراب شعبي على أيدي مناورين من هذا

(١) بسنج كوندويت (قناة التبول) Pissing Conduit: الاسم السوقي لقناة صغيرة قرب البورصة الملكية. شيبسايد Cheapside: شارع وحي في مدينة لندن. كان المركز التجاري في لندن في القرون الوسطى ومكانا لتجمع عدد من الشعراء وكتاب المسرح في العصر الإليزابيثي.

النوع بلا مبادئ، وحتى حين يظهر أن لهذا الاضطراب مظالم يمكن أن نتعاطف معها، يقدم شكسبير الانقلاب الناتج في السلطة في صورة مقلقة. حين يسمع العامة شائعات قتل الدوق همفري «على يد سوفوك بتحريض الكاردينال بيوفورت» (٣، ٢، ١٢٤)، يطالبون بأن يعدم الملك سوفوك أو ينفيه. يقولون وإذا لم يحدث ذلك «فإنهم سيبعدونه بالعنف عن قصره/ ويعذبونه بموت بطيء مؤلم» (٢٤٦-٢٤٧). يوافق الملك الضعيف على هذه المطالب التي لا تقبل التفاوض، معترضًا بوهن قائلا: «ألم أعد محل تقديرهم إلى هذا الحد،/ لكن عزمْتُ وهم يتوسلون» (٢٨١-٢٨٢). هدأ العامة لحظة، ولكن حين يؤخذ بالتالي سوفوك المحكوم عليه بالنفي إلى البحر ويُعرَف أنه المخطط البغيض لموت دوق همفري وأيضًا بأنه يخون الملك (أصبح عشيقًا للملكة مارجريت)، تُرفض الفدية ويذبح سوفوك على الفور. مهما قد تبدو نهايته جزاء ملائمًا على نذالته، فهذه عدالة الجماعة. إنذار شكسبير جلي. هذه الفوضى ثمرة خبيثة للصراع الأهلي.

في «ريتشارد الثالث» أيضًا، دور العامة في صناعة القرار السياسي مسألة بالغة الأهمية، مع أن اللندنيين هنا أكثر حذرًا والتغلب عليهم أقل سهولة. في مشهد حكمة الكورس، يعبر عدد من المواطنين الذين لم تُذكَر أسماؤهم عن مخاوفهم بشأن أرض «يحكمها طفل». يرون بجلاء أن «دوق جلوستر يمثل خطرًا كبيرًا». إنهم مستعدون بتعقل للبقاء بعيدًا عن الاضطراب إذا استطاعوا و«ترك كل شيء للرب» (٢، ٣، ١٢-٤٦). حين يُرسِل ريتشارد كبير معاونيه، دوق بكنجهام، لكي «يلقي خطبة» (٣، ٥، ٩٥) للمواطنين في قاعة المدينة ومن ثم يكسب دعمهم لنية ريتشارد تسمية إدوارد الرابع ملكًا بعد موته بدلا من الابن الأكبر لإدوارد، يقابل بكنجهام بمقاومة سلبية. لا يقول المواطنون شيئًا، كما لو كانوا يماطلون. حين يهتف، بعض أتباع بكنجهام، بتلميح، «يحفظ الرب الملك ريتشارد!»، يفسر بكنجهام بدهاء صمت البقية بأنه موافقة (٣، ٧، ٣٤-٤١). مع اللورد مايور وأتباعه من النواب وبعض المواطنين، يحقق ريتشارد نفسه قدرًا أفضل من النجاح: كما أشار عليه بكنجهام، يتبنى مظاهر التقوى الشديدة، واقفًا بين كاهنين وكتاب الصلوات في يده ومؤكِّدًا على عدم رغبته في تحمل الأعباء الثقيلة للملكية. يندهش مايور والمواطنون من هذا العرض للنفور ويصادقون، منقادين فيما يقولونه لأوامر بكنجهام وكتسبي، على اللقب الملكي الجديد لريتشارد «ريتشارد، ملك إنجلترا المعظم» (٣، ٧، ٤٥-٢٤١).

وهكذا يسمح مواطنو لندن وموظفوها المدنيون لأنفسهم بالتورط في تدنيس مدمر للقانون والعرف الإنجليزيين. إنهم غير مستقرين كقوة جماعية.

في مسرحيات أخرى أيضًا، يكون مواطنو شكسبير حساسين عمومًا وصبورين حين يُترَكون في حالهم، لكنهم عرضة لأن يصبحوا غير عقلانيين بشكل مزعج في لحظات الأزمة السياسية. التجار في «يوليوس قيصر» (١٥٩٩) طيبون وحتى ظرفاء بشكل مضحك في البداية لكنهم، لأنهم سذج في عبادة بطلهم قيصر، طوع أمر الخطيب الرائع، مارك أنطونيو، في أعقاب الاغتيال. الجماهير في «كوريولانوس» (١٦٠٨ تقريبًا) لديهم شكاوى كثيرة ضد الأرستقراطية: تُمنَع الحبوب في زمن المجاعة، ولا يطاق كريولانوس في احتقاره المتغطرس للمواطنين. يتذرعون بالصبر رغم ازدرائه لهم، ويرغبون في انتخابه للحكم. إلا أن الناطقين باسمهم، المدافعين عنهم، يدفعونهم إلى العنف. مرة أخرى، نرى شكسبير مستعدًا لإبداء التعاطف مع جانبي الصراع السياسي. كما في «هنري السادس، الجزء الثاني»، يحمِّل القادة السياسيين المسئولية الأولى عن إثارة الاضطراب الشعبي. تكشف مسرحيات شكسبير عن فهم لأسباب الاضطراب الشعبي، وفي الوقت ذاته تقدم وجهة نظر غامضة عن العمل السياسي الجماعي.

هناك قلق مرتبط بذلك في مسرحيات «هنري السادس» يتمثل في أن الحرب الأهلية قد تنجرف بسرعة إلى عنف طائش متبادل وعنف مضاد. تُبنَى «هنري السادس، الجزء الثالث» خاصة بشكل طباقي antithetically لتقدم على خشبة المسرح التصورَ الخبيثَ لعَيْنٍ عن عَيْنٍ. انتقامًا لموت كليفورد اللنكستري العجوز في نهاية «هنري السادس، الجزء الثاني» يَذْبَح كليفورد الشاب إيرل رُتْلاند، الابنَ الأصغر لريتشارد بلنتاجنت («هنري السادس، الجزء الثالث»، ١، ٣، ٤٨)، ويساعد الملكة مارجريت اللنكسترية القاسية في طعن بلنتاجنت الأسير نفسه (١، ٤، ٦١-١٧٨)، واضعًا رأس الرجل القتيل على بوابات مدينته يورك (٢، ٢، ١-٣). في العودة إلى هذه الفظائع، يكون كليفورد الشاب التالي في المعاناة من العقوبة: يسجن أبناء بلنتاجنت كليفورد أثناء القتال، ويعذبونه بسبب جرائمه، ويرفعون رأسه على مداخل يورك مكان رأس أبيهم (٢، ٦، ٥٨-٨٦). وهكذا تسير الأمور. تؤكد أسماء المتنافسين الرئيسيين نفسها تبادلية العمل الرهيب. كما توجز الملكة مارجريت الأرملة الحكاية المروِّعة في «ريتشارد الثالث»،

في أعقاب القتال:

كان عندي إدوارد، حتى قتله ريتشارد؛
كان عندي هاري، حتى قتله ريتشارد؛
كان عندك إدوارد، حتى قتله ريتشارد؛
كان عندك ريتشارد، حتى قتله ريتشارد.
(٤، ٤، ٤٠-٤٣)

بمعنى آخر، قُتِل إدوارد ابن الملكة مارجريت، ولي عهد لنكستر، على يدى ريتشارد جلوستر، وأيضًا زوجها هنري السادس (هاري)، بينما الملكة إليزابيث الأرملة، التي تخاطبها مارجريت، فقدت ابنيها، إدوارد (إدوارد الخامس) وريتشارد، على يدي ريتشارد جلوستر. تضيف دوقة يورك إلى هذه القائمة التعيسة أنها أيضًا كان عندها ريتشارد، تعني، زوجها بلنتاجنت، ورتلاند أيضًا، ابنها الأصغر، يُذبحان كلاهما، كما رأينا، على يدي مارجريت ومساعديها اللنكستريين (٤٤-٤٥). ترى الملكة مارجريت عدالة انتقام ضرورية في كل هذه الميتات:

إدوارد الميت قتل ابني إدوارد؛
وابنك إدوارد الآخر ميت، ثأرًا لابني إدوارد.
(٤، ٤، ٦٣-٦٤)

بتعبير آخر، مات الملك إدوارد الرابع ميتة عادلة لأنه قتل إدوارد الذي كان ولي عهد لنكستر، ودفع إدوارد الخامس (إدوارد الآخر) حياته ثمنًا لموت إدوارد ابن مارجريت.

تُقدِّم هذه التبادلية الرهيبة بوضوح في هذه المسرحيات باعتبارها جنونًا. ريتشارد الذي يصبح ريتشارد الثالث مسئولًا شخصيًّا عن كثير من هذه الميتات، ويقف في

الحقيقة أمامنا مثالا للعنف الأهلي. إنه حاكم شرير جلبتْه إنجلترا على نفسها في صراع داخلي. إلا أن دوره في هذه المجزرة يحمل مفارقة وسخرية. مع أن ريتشارد يفعل ما يفعل نتيجة اهتمام شخصي بشع، ويبدو أنه يتتابع بشكل رائع وهو يناور باتجاه العرش، إلا أن لأفعاله القاتلة دورًا في عقاب أشخاص مذنبين في معظمهم بارتكاب جرائم تستحق العقاب. حتى بالنسبة لمن يموتون أبرياء، كما هو حال طفلَيْ إدوارد الرابع، يمكن اعتبارهم قرابين دفعوا ثمن الإثم الجماعي لبلد فقدتْ عقلها مؤقتا. إضافة إلى أن العنف الذي يجسده ريتشارد طريقة للقضاء على التنافس على العرش الإنجليزي، بحيث حين يظهر إيرل ريتشموند (أي هنري تودور) مطالبًا بالعرش تسانده زوجته إليزابيث ابنة إدوارد الرابع لم يقف في طريقه إلى ريتشارد الثالث تقريبًا. بدون أن يعرف ريتشارد الثالث ذلك أو يهتم به، يتبين أن كل إنجاز قام به كان خطوة ضرورية لوصول هنري السابع إلى السلطة.

تاريخيًّا، كان ريتشارد الثالث ملكًا أكثر جدارة مما يصوره شكسبير؛ على العكس، استخدم هنري السابع بعض الذرائع الفظّة التي استخدمها ريتشارد للقضاء على المنافسين المزعجين للسيطرة على التاج المتنازع عليه. يبدو اليوم أن افتراء شكسبير على ريتشارد الثالث وتقديسه تقريبًا لهنري السابع تنقيح دعائي للتاريخ. ومهما يكن الشعور بعدم الراحة الذي يسببه لنا ما يجعل قضية الشرعية في التحول العظيم للنظام من ريتشارد الثالث إلى هنري السابع سنة ١٤٨٥ بالغ الأهمية للملكة إليزابيث الأولى وحكومتها بعد ذلك بقرن تقريبًا. اشمأزت إليزابيث من الفكرة نفسها، فكرة المقاومة العنيفة لأي عاهل، بصرف النظر عن ضعف هذا العاهل أو المشاكل التي يواجهها. نبع نفور إليزابيث من الموافقة على إعدام ابنة عمها ماري ملكة اسكتلندا سنة ١٥٨٧ من خوف إليزابيث من تأييد قتل أي ملك. كانت ماري نقطة يجتمع حولها الكاثوليك طوال حياتها وكانت بالتالي تهديدًا دائما لإليزابيث، لكنها كانت لا تزال ملكة عديمة الخبرة. أكدت عظة «ضد العصيان والتمرد العنيد»، كانت قراءتها مفروضة على منابر الوعظ في إنجلترا، على مخاطر التحريض على العصيان وفضائل الطاعة العمياء للحكم السماوي الصحيح. تمكنت إليزابيث من عدم السماح بأي استثناءات. إلا أن جدها هنري تودور كان مثالا، وقد نزل، بناء على مطالبات أسرية واهية بالعرش الإنجليزي، على شواطئ

إنجلترا وهزم في معركة ملكًا متوَّجًا. وبصرف النظر عما يعتقد المرء بشأن ادعاءات الأسر المتنافسة من اللنكستريين واليوركيين، كان لريتشارد الثالث أصالة بالمقارنة بها تكون أصالة هنري تودور مثيرة للسخرية.

كانت الطريقة الوحيدة للخروج من هذا الارتباك بالنسبة لحكومة إليزابيث التغطية على الدليل التاريخي بسحابة من البلاغة. وقد أسرع ملوك أسرة تودور في استخدام مؤرخين لتنقيح التاريخ، يختلقون قصصًا عن أن ريتشارد كان بحدبة في ظهره وأنه ولد بأسنان في رأسه؛ كما يوضع على لسان ريتشارد نفسه، في «هنري السادس، الجزء الثالث»، «اندهشت القابلة وصرخت النساء، 'أوه احفظنا يسوع، يُولَد بأسنان!'/ وهكذا كنْتُ، مما دل صراحة/ أنَّ عليَّ أن أنبح وأعض وألعب مثل كلب» (٥، ٦، ٧٤-٧٧). بعض ما فعله ريتشارد التاريخي في التحايل للوصول إلى الملَكية بدلا من ابن أخيه، بما في ذلك احتمال قتل ابنيْ أخيه الصغيرين ليستأصل المنافسين الخطرين على السلطة، جعل منه لعبة عادلة للتشويه الذي حدث للشخصية. أسس «حياة ريتشارد الثالث» لتوماس مور، بالاندماج مع «تاريخ» هولِنْشِد، بعض حكاياته على معلومات شخصية حصل عليها مور من الكاردينال مورتون الذي ذهب مور إلى بيته واطلع على بعض الأحداث التي حكاها[1]. وقد جاءتْ تشويهات الحقيقة التاريخية أكثر براعة في تقديم هنري السابع الذي دعمتْه أسرة تودور. لم تكن يداه أنظف من يديْ سلفه. والسبب الرئيس للتبرير التاريخي الذي تلى مجيئه إلى السلطة أنه ببساطة نجح حيث فشل ريتشارد. لأسرة تودور كل مبرر لتبرئة هذا الانقلاب. وقد تصادف أن اعتُبِر الحدث نفسه نهوضًا تلقائيًا للأمة الإنجليزية ولم يكن هنري مصمِّمَه الرئيس. احتاج الأمر إلى التهوين من أهمية قوته حتى لا يكون له دور في قتل الملك- السابقة نفسها التي كانت إليزابيث تخشاها كثيرًا. احتاج هنري تودور نفسه إلى أن يُقدَّم كحكيم، يخشى الرب، لا يمكن إفساده، وقادر على القيادة الملهمة. وهي بدقة صورته التي نراها في «ريتشارد الثالث».

---

(١) مور More (١٤٧٨-١٥٣٥): سياسي وكاتب إنجليزي. هولِنْشِد Holinshed (ت: ١٥٧٧): مؤرخ إنجليزي.

فنيًّا، تكمل خاتمة «ريتشارد الثالث» التصميم الدرامي، ليس فقط لهذه المسرحية بل للسلسلة المكونة من أربع مسرحيات ككل. تقوم سخريات التاريخ بدورها على أحسن ما يكون في الخاتمة المصممة للحكاية برمتها. الحرب الأهلية كابوس؛ الفوضى تهديد دائم؛ يمكن للطموحات الشخصية الأنانية أن تكتسح دولة حين تكون قيادتها ضعيفة؛ الانتقام سلاح ذو حدين ينقلب على نفسه في شكل عنف متبادل بلا نهاية. كيف يمكن لكاتب مسرحي مثل شكسبير أن يصنع الإحساس الفني لما يمكن أن يصبح بهذه السهولة ابتهالا لا ينتهي للأعمال البربرية؟ يحتاج شكسبير إلى العثور على معنى في التاريخ وفي فنه، وهو يفعل ذلك بتوضيح، متأخر لكنه مؤكد، كيف أن لكل مذبحة حروب الورود غرضًا له دلالته، لا يدركه أحد من مرتكبيها وضحاياها بشكل يدعو للسخرية. تؤدي المذبحة إلى ظهور ريتشارد الثالث ثم التخلص منه بمجرد انتهاء مهمة العقاب المدمر.

بمصطلحات دينية، يمكن تصوير ريتشارد الثالث بأنه سوط الرب- أي مجرد وكيل للعناية الإلهية. تقدم هذه القراءة إجابة دقيقة للسؤال، كما توضح سبب حدوث الكثير من الشر والمعاناة في المقام الأول. إذا تبنى المرء قراءة دينية للتاريخ، فمن الممكن رؤية أن معظم الشر والمعاناة عقابٌ مستحَقٌّ لمن ضلوا طريقهم روحيًّا. كانت هناك أمثلة كثيرة من تاريخ «العهد القديم» متاحة أمام شكسبير ومعاصريه، وعلى سبيل المثال عن طريق تفسير يجعل حتى من اختارهم الرب، حين عبدوا عجلا من الذهب، يتعرضون لعقاب إلهي (الخروج ٣٢). يعزز المفهوم فكرة الطاعة العمياء؛ مَنْ يستهينون بالأمر الإلهي بمعارضتهم بالقوة عاهلا شرعيًّا يجلبون على أنفسهم العقاب الإلهي ويستحقونه. هذه قصة الأمة الإنجليزية، كما ترويها مسرحيات «هنري السادس» ومسرحية «ريتشارد الثالث». يعترف أولئك الذين يعانون على أيدى ريتشارد الثالث بحرية بالذنوب التي قادتهم إلى معاناتهم وعقابهم. يرون غاية وراء مآسيهم، ويندمون.

إلا أن قراءة شكسبير للتاريخ ليست دينية إلى حد بعيد كما افتُرِض ذات مرة. إن اقتفاء أهوال الحرب الأهلية بالعودة إلى تحدي هنري بولينبروك لريتشارد الثاني والتوصل إلى أن كل ما تبع ذلك شكل من أشكال الانتقام الإلهي على هذا الفعل يعني فرض نمط مترابط جدًّا على السلسلة كلها. صحيح تمامًا أن تلك الفكرة يتم التعبير عنها في النقط المحورية. يرتعب أسقف كارليل في «ريتشارد الثاني»، من انتهاك عزل «رمز جلال

الرب،/ قائده وممثله ونائبه المختار،/ المكرس والمتوج، الراسخ سنوات عديدة»، ويتنبأ بفصاحة بأن «دماء الإنجليز سوف تسمِّد الأرض/ وسوف تئن العصور القادمة من هذا العمل الأحمق» (٤، ١، ١٢٦-١٣٩). إنه مصيب بالطبع: تراق دماء كثيرة. وهو مصيب حتى بمعنى أنه إذا لم يكن بولينبروك قد خلع ريتشارد الثاني، لكان التاريخ أخذ منحي مختلفا؛ هذه حقيقة لا تحتاج إلى دليل، وفي الوقت ذاته افتراضية جدًّا في قوى تنبؤها، كما أنها بلا معنى أساسًا. خلع بولينبروك ريتشارد الثاني، وتبع ذلك ما ندعوه التاريخ. يبدو شكسبير مستريحًا للأبعاد الوجودية والعلمانية لهذه الفكرة عن التاريخ، وفي الوقت ذاته يجعل القراءة الدينية مستساغة أيضًا. القراءة الدينية تلائم أغراضه الفنية، حتى وهي تتوافق ببراعة مع الخط الرسمي لأسرة تودور.

بقدر ما يبدو التاريخ متأرجحًا بين ملوك أقوياء وضعاف، يكون هناك تفسير آخر. يبدو أن هذا التفسير يتبنى الحقيقة الوجودية: أحيانًا، تحت سلطة حاكم جيد، تسير الأمور بشكل جيد؛ في أحيان أخرى، حين يحتل العرش حاكم غير كفء أو فاسد، يمكن أن تسير الأمور بشكل سيئ جدًّا. يحاول شكسبير تجنب هذه القضية في مسرحياته عن التاريخ الإنجليزي، تاركًا التاريخ يتحدث عن نفسه. في المسرحيات الرومانية، من ناحية أخرى، حيث لم يعد للأفكار الدينية المسيحية ما تقوله، يبدو تعاقب التقلبات أكثر وضوحًا. تمتلئ «يوليوس قيصر» بالسخريات، لكنها ليست من النوع الديني المعتدل الذي ينقذ إنجلترا في النهاية من كابوس الحرب الأهلية في «ريتشارد الثالث». في «يوليوس قيصر»، تنقلب نوايا بروتس الجماهيرية عليه وعلى مبرره. يشارك في اغتيال القيصر ليحرر روما من الطغيان. والنتيجة عنف غوغائي خارج عن السيطرة في روما وأفول حاد، تحت حكم أنطونيو وأكتافيوس قيصر، للحريات التي فعل بروتس من أجلها ما فعل. والقيصر نفسه ضحية السخريات بالقدر نفسه: يعتقد أنه مستقر كالنجم القطبي، «لا تهزه الحركة» (٣، ١، ٧١)، إلا أن سهولة تأثره بالتملق والخرافة تدفعه إلى الذهاب إلى الكابيتول في اليوم نفسه الذي تم التنبؤ بأنه يوم موته. تعطينا النهايات الساخرة لمسرحية «كريولانوس» ومسرحية «تيمون الأثيني» انطباعًا مماثلا عن أحداث تعصف بلا أمل في الشفاء. يكون الرجال أحيانًا أسوأ أعداء أنفسهم. كما لو أن شكسبير يستبق مبدأ كارل ماركس الذي يرى أن الرجال يصنعون تاريخهم، في ظل ظروف ليست

من اختيارهم («تاسع من نوفمبر لويس بونابرت»، الفصل الأول)[1]. وشكسبير ينتقل من كتابة المسرحيات التاريخية والكوميديات الرومانسية، في وقت ما بين سنة ١٥٩٩ وسنة ١٦٠٠ تقريبا، يبدو أكثر انشداهًا بسخريات التاريخ التي قد تحدث خارج السيطرة الإنسانية أو الإلهية.

إذن، الفلسفة السياسية المغمورة في مسرحيات شكسبير معقدة عمومًا. يتأمل شكسبير سخريات سياسية ومآزق لن يكون حلها سهلا. (لو كان لدينا وقت، كان يمكن لنا أن نلاحظ البناء نفسه في «الملك جون»، إحدى مسرحيات التاريخ الإنجليزي المكتوبة في تسعينيات القرن السادس عشر، التي تُعزل زمنيًّا كحكاية لسياسات أوائل القرن الثالث عشر، وهي ليست جزءًا من أي مسرحية من سلسلة مسرحيات شكسبير المكونة من أربع مسرحيات.) إنه يذكر بإنصاف المناقشات السياسية للجانبين، موجِّهًا قواه المؤثرة كشاعر للتعبير عن الأيديولوجيات المتصارعة. لا شك، نتيجة لذلك ادَّعى ولاءه منذ ذلك الوقت مناصرون لتيارات سياسية متنازعة. هل هو شخص يمكن أن ندعوه محافظًا؟ إنه يعبر عن مناقشات قوية من أجل ملَكية مستقرة، إلا أنه أيضًا يرى بصفاء هائل مبرر الانقلاب ضد حاكم عاجز أو طاغية. هل هو مدافع عن الحرب أم منتقد لها؟ إنه يسمح للكورس في «هنري الخامس» بتمجيد الهزيمة الكبيرة للفرنسيين في معركة أجينكورت، إلا أنه لا يخشى الكشف عن حقيقة الدسيسة السياسية التي تتسرب إلى قرار هنري بالذهاب إلى الحرب، وفي موضع آخر، خاصة في مسرحيات «هنري السادس»، يصور أهوال الصراع الأهلي المدمِّر. هل هو نخبوي اشتراكي أم ديموقراطي؟ إنه يمسرح النتائج المؤذية للهستريا الجماهيرية، لكنه يبين لنا أن المواطنين العاديين يبدو أنهم يتمتعون بغرائز سياسية أفضل مما يتمتع بها الرؤساء المفترضون من علية القوم. هل يعتقد أن الأمير هاري في مسرحيتي «هنري الرابع» يستفيد من ارتباطه مع فلستاف؟ نعم، ربما، بدرجة ما. هل فلسفة شكسبير عن التاريخ دينية أم ميكيافلية، أو حتى ماركسية؟ الأيديولوجيات المتنافسة جمة في المسرحية.

---

(١) «تاسع من نوفمبر لويس بونابرت *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*»: عمل لكارل ماركس، نشر سنة ١٨٥٢، في أعقاب انقلاب لويس بونابرت في ديسمبر ١٨٥١. برومير *Brumaire*، شهر فرنسي يبدأ من ٢٢-٢٤ أكتوبر وينتهي من ٢٠-٢٢ نوفمبر، والثامن عشر من برومير يقابل التاسع من نوفمبر. والتاسع من نوفمبر إشارة لانقلاب نابليون بونابرت سنة ١٧٩٩.

لا يعني هذا أنه لا يمكن تمييز الرأي السياسي الشامل. قد تهتم إحدى المقاربات بتحولات التركيز التي تتجلى ونحن ننتقل من أوائل تسعينيات القرن السادس عشر إلى الأعمال التالية. إن مسرحيات «هنري السادس» و«ريتشارد الثالث» أكثر انفتاحًا للتفسير الديني من المسرحيات التالية، حتى إذا لم يكن الرأي الديني للتاريخ بحال من الأحوال الطريقة الوحيدة لفهم حروب الورود. يقدِّم تبريرُ وصول هنري السابع إلى السلطة في «ريتشارد الثالث» دفاعًا ضمنيًا عن ملَكية تودور الذي يبدو، إجمالا، أقل صلاحية من سخريات التاريخ التي نجدها في السلسلة التالية المعروفة باسم الهنرياد[1]. حين يطارد شكسبير سخريات التاريخ نفسها في «يوليوس قيصر» ومسرحيات أخرى تدور أحداثها في العصور الكلاسيكية، يمكنه غياب الرأي الديني من أن يرى بجلاء أكبر من ذي قبل كيفية فهم التاريخ من منظور علماني ووجودي. حتى في الهنرياد تظهر ميول برجماتية في إدارة الدولة للتغلب على الفروسية والأفكار البالية عن الشرف. لا يحتاج شكسبير منا أن ندرك أنه يصدق هذا التحول المزلزل في الطبيعة الحقيقية للتاريخ، ويمكن في الحقيقة أن تُقرأ «هاملت» (١٥٩٩-١٦٠٠ تقريبًا) جزئيًا باعتبارها ندبًا على زوال النظام القديم، لكن يمكن أن نرى على الأقل الوعي المتزايد بالتاريخ في هنرياده تكاملا لما نعنيه حين نحاول تعريف الفلسفة السياسية لشكسبير. سوف تمتد الطبيعة البرجماتية والمتشككة للبحث إلى المسرحيات التالية، وشكسبير يتحول أكثر وأكثر إلى قضايا الخلاف الديني والشك الفلسفي.

(١) هنرياد Henriad: اسم أطلقه الدارسون على الرباعية التاريخية الثانية لشكسبير وتضم «ريتشارد الثاني» و«هنري الرابع، الجزء الأول» و«هنري الرابع، الجزء الثاني» و«هنري الخامس». ويضيف إليها بعض الدارسين الرباعية التاريخية الأولى التي تضم «هنري السادس» بأجزائها الثلاثة و«ريتشارد الثالث».

(٤)

وجِّه المرآةَ إلى الطبيعة

أفكار شكسبير عن الكتابة والتمثيل

احتاج شكسبير، وهو يغامر بجرأة متزايدة في المسائل الفلسفية عن التشكك والشك، إلى تأمل مجموعة من الأفكار المرتبطة بطبيعة الشعر والدراما. ما الأغراض الفنية والخلقية للشعر والدراما، وكيف للشاعر، أو الكاتب المسرحي، أن ينشغل بغايته كمتعهد للحكمة الخلقية؟ تسلم تعبيرات شكسبير عن حرفته ككاتب، تلميحًا وتصريحًا، بأن الشعر والدراما بالمثل يعملان كمرشدين مهمين للسلوك الإنساني. في هذه الفرضية اتبع شكسبير خط المنظرين القدماء ومنظري عصر النهضة من أرسطو وهوراس إلى فيليب سدني وبن جونسون[1]. الفكرة في القلب من كتاب سدني «دفاع عن الشعر *Defence of Poesy*» (١٥٩٥): يتفوق الشعر على كل من التاريخ والفلسفة، في رأي سدنى، لأنه يلقى الضوء بقوة على الحقائق العظيمة بمثال مثير، ويتجنب بالتالي خاصية التدقيق المعطِّل التي تميز التاريخ من ناحية والتجريد الجاف الذي يميز الفلسفة من الناحية الأخرى.

بالنسبة لشكسبير، قوة الفن مهمة للكاتب المسرحي والممثل بقدر أهميتها للشاعر. ماذا يعني القول بأن التمثيل تقليد للطبيعة؟ لماذا يكون هذا النوع من التقليد بالغ الأهمية لنا حتى أنه قد يؤثر على حياة الناس، للأفضل أو للأسوأ؟ ما أساليب التمثيل التي يمكن أن تحقق وظيفة المسرح في توجيه المرآة إلى الطبيعة بأفضل صورة؟ تبدو هذه الأمور بالغة الأهمية لشكسبير، وخاصة حين كتب السونيتات ومسرحية «هاملت» (١٥٩٩-١٦٠١ تقريبًا). توجد المفاهيم الضمنية عن طبيعة الفن الدرامي في ثنايا كل أعماله،

(١) هوراس Horace (٦٥-٨ ق.م.): شاعر روماني، له تأثير كبير على الشعر الإنجليزي. سدني Sidney (١٥٥٤-١٥٨٦): شاعر وسياسي إنجليزي. بن جونسون: راجع هوامش الفصل الأول.

بالطبع، لكن التعبير الصريح عنها يتجلى خاصةً في منعطف القرن. من الصعب تحديد كتابة تاريخ كل سونيت، لكن بعض السونيتات المحورية ترجع على ما يبدو إلى نهاية تسعينيات القرن السادس عشر وأوائل العقد الأول من القرن السابع عشر، ومن ثم يمكن أن نفترض أيضًا أن شكسبير كان يفكر في فنه لبعض الوقت. وكأن شكسبير يقيِّم طريقته الفنية وهو يتحول من كتابة الكوميديات الرومانسية والتاريخ الإنجليزي إلى مسرحيات من جنس أدبي أكثر تعقيدًا مثل «ترويلوس وكرسيدا» (١٦٠١) وإلى التراجيديات الكبرى. على أية حال، يبدو أن هذا هو الوقت المناسب للنظر إلى رأي شكسبير في حرفته.

حتى برغم أن شكسبير لم يكتب أبدًا مقالا أدبيًّا، أو تصديرًا لمسرحية أو قصيدة، أو قصيدة للتعبير عن آرائه عما يعنيه كونه شاعرًا أو كاتبًا مسرحيًّا، وبرغم أننا ليس لدينا مراسلات محفوظة له أو تدوين لمحادثات أدبية، إلا أننا يمكن أن نخمِّن الكثير من فقرات من قصائده ومسرحياته حيث يُعرَض موضوعُ الكتابة وموضوع التمثيل. وكما هو الحال دائمًا، علينا توخي الحذر حتى لا ننسب لشكسبير أفكارَ شخصياته، لكننا يمكن أن نحدد مواضع تكون محلَّ نقاشٍ. وتَبرز، أيضًا، تيماتٌ معينة بطريقة توحي بأهميتها للمؤلف.

تبدو السونيتات مهمة بعمق في ظاهرة الشهرة التي تتحقق من خلال الكتابة، والشهرة التي تتحقق من الكتابة عن الكاتب. هذه أفكار شائعة ترجع للعالم الكلاسيكي القديم، بحيث لا يجب أن نؤكد عليها كثيرًا في تميز الرأي، لكنها تظهر بإلحاح بين التيمات المركزية في السونيتات. والسونيت ٥٥ من الأمثلة المعروفة:

لا المرمر ولا التذكارات المذهبة
للأمراء سوف تعمِّر أكثر من هذا الإيقاع القوي،
لكنك ستكون أكثر سطوعًا في هذه المحتويات
من حجر مغبر لطخه الزمن العاهر.

الحماية الأفضل من تخريب الزمن والنسيان والحرب، يواصل الشاعر مؤكِّدًا لنا، هو التذكار الأدبي: «سيجد الثناء عليك مكانًا/ حتى في عيون الأجيال القادمة كلها/ التي تبلي هذا العالم حتى هلاكه النهائي». يمكن أن يعني «ضمير المخاطب» هنا الجنتلمان الشاب الذي تخاطبه السونيتات عمومًا ويعنينا كقراء.

هناك عدة سمات في هذه السونيت جديرة بالذكر. يعلي الشاعر فضائل الشعر على التذكارات الحجرية التي ربما تبدو متينة لكنها في الحقيقة معرضة للتعفن والإهمال. المشكلة مع التذكارات المرمرية أنها تنسى بسرعة هائلة، «لطِّخه الزمن العاهر»، «مغبَّر»، أو تُسقَط ويتم التخلص منها. ويبقى الشعر، من ناحية أخرى، ليس لقرون بل إلى الأبد. الحرب رمز للعمليات التي من خلالها «يحرق» الزمن لا محالة «التسجيل الحي لذكراك» إلا إذا استرجعه الشعر. يكرر الشاعر التأكيد على مزايا الشعر في إحياء ذكرى شخص: هذا الشخص سوف «يعيش في هذا» حتى «تبعث للحساب»، أي حتى يوم القيامة في نهاية الزمن نفسه. تتضمن القصيدة، بشكل متزامن، أن الشعر يخلِّد المؤلف أيضًا. تتحدث القصيدة بشكل تأملي عن نفسها: ونحن نقرؤها نتذكر كلمات وليم شكسبير ونرى في هذه السونيت توضيحًا للطريقة التي يمكن أن يحقق بها الشعر نوعًا من الخلود لصانعه. يزهو كاتب السونيتات أيضًا ضمنيًّا برفقة الشعراء وعشاق الشعر الذين يحتقرون «التذكارات المذهبة/ للأمراء». تندثر إنجازات الرجال المزهوين الأقوياء (مثل الإسكندر أو يوليوس قيصر، على سبيل المثال) لا محالة، وكذلك كل ما في هذا العالم الدنيوي. ينتمي الشعر لنظام أسمى. يشارك الدين في الحقيقة الأبدية التي يمكن أن تسخر بشكل مهذب من الدنيوية المجردة.

والشعر دفاع ضد الشيخوخة، ليس بمعنى أنه يبطئ العملية البيولوجية، بل لأنه يعلمنا أن نضع ثقتنا في القيم الخالدة للحب والصداقة الحقيقيين. للحماية من الزمن المسرع حين يكون الصديق العزيز على الشاعر، كما هو الحال بالنسبة للشاعر، «مع اليد المؤذية للزمن مسحوقا وباليًا» وحاجبه ممتلئ «بخطوط وتجاعيد»، يشجع الشاعر نفسَه بتأكيد أن الزمن «لن يمحو من الذاكرة أبدًا/ جمال حبي الرائع،/ سوف يُرى جمالُه في هذه السطور السوداء،/ التي تعيش، ويبقى فيها نضرًا» (السونيت ٦٣). يمكن للشعر أن يخلد الجمال بشكل ما بحيث لا يذوي. الشعر مرة أخرى، في السونيت ٦٥، هو الرد على

التحدي المرعب الذي يفرضه «الفناء الحزين» الذي لا يمكن أن يصمد أمامه طويلا «النحاس أو الحجر أو الأرض أو البحر الشاسع»، والشعر وحده. لا أحد يمكن أن يصد «القدم الزاحفة» للزمن، «إلا قوة هذه المعجزة/ في الحبر الأسود الذي قد يبقى حبي ساطعًا». إن التأكيد على «الحبر الأسود» في السونيتين يحدد غايته بمفارقة: الشعر خالد، إلا أنه من إبداع شخص فانٍ يكتب بمادة سائلة تبدو قذرة غالبًا. العملية الفيزيائية للكتابة، والورق الذي تظهر الكلمات عليه، سريعة الزوال، لكن ما تحويه هذه الكلمات من أفكار وصور ليست كذلك.

برغم الاعتدال الذي يتميز به المتحدث باسم الشاعر في التحدث عن قدراته كشاعر، إلا أنه لا يعتذر عن قوة الشعر نفسه وقدرته على منح الشهرة من خلال الكتابة. يؤكد لصديقه: «اسمك من الآن ستعرفه الحياة الخالدة/ مع أنني، بمجرد الرحيل، أكون ميتا في عيون العالم كله.» «ستواصل الحياة- بهذه الفضيلة التي لقلمي-/ حيث يتردد النفس كثيرًا، حتى في أفواه الرجال» (السونيت ٨١). حين يشعر الشاعر بعبقريته تشحب أو بجهوده تضيع في «أغنية تافهة»، يتوسل إلى ربة الشعر[1] لتساعده في تحقيق الغرض الأسمى لإحياء ذكرى الصديق. يتحدث الشاعر إلى ربة شعره كما لو كان، الشاعر، ببساطة أداة يتعلم قلمه المتواضع «المهارة والبرهان» بقوة الإلهام و«ضراوته». يمكن لربة الشعر وحدها، إذن، أن تفعل ما على الشعر أن يفعله: «أعطي حبي شهرة أسرع مما يفسد الزمن الحياة؛/ لتعوقي منجله وسكينه المعقوفة» (السونيت ١٠٠).

المتحدث باسم الشاعر في السونيتات حساس للعلاقات المعقدة بين الفن ومجرد البراعة. مثل السير فيليب سدني، في مجموعة سونيتاته المسماة «أستروفيل وستيلا»[2]، يرفض المتحدث في سونيتات شكسبير بإصرار اتباع التقاليد العرجاء لكتابة السونيت- التي اجتذبت، بحلول تسعينيات القرن السادس عشر، الكثيرين من الأتباع والمقلدين. يعلن: «عينا خليلتي تشبهان الشمس»، ملمحًا للطريقة التي يكرر بها عددٌ هائل جدًا من السونيتات هذا المقارنة المحفوظة. «المرجان أكثر احمرارًا بكثير من احمرار شفتيها.»

---

(١) ربة الشعر Muse: واحد من تسع بنات لمنموساين Mnemosyne وزيوس في الميثولوجيا اليونانية وكل منهن مسئولة عن فن أو علم. والكلمة تعني أيضًا الروح المرشدة أو مصدر الإلهام أو الشاعر.

(٢) أستروفيل وستيلا *Astrophel and Stella*: تتكون المجموعة من ١٠٨ سونيت وإحدى عشرة أغنية، ألفها سدني في ثمانينيات القرن السادس عشر، والعنوان باللاتينية ومعناه «محب النجمة والنجمة».

ثدياها ليسا في بياض الثلج، شعرها ناعم وأسود، وجنتاها لا تشبهان الورود الدمقسية، نفَسُها ليس عطرًا، كلامها ليس موسيقى، وطريقتها في المشي أرضية أكثر منها إلهية. لا يهجو شكسبير هنا عرض الصور الميتة المتوقعة فقط لكنه يهجو أيضًا تقاليد الزخرفة في كتابة السونيت، أو كتالوج مفاتن السيدة، تُعرَض كأنها شارة تبشيرية. يستنتج: «ويبقى، بحق السماء، أنني أعتقد أن حبي نادر/ حيث إن أي امرأة أخرى تُخدَع بمقارنة زائفة»، (السونيت ١٣٠). على الشعر تجنب التعبيرات المحفوظة لأنها ترخص الموضوع، ويستبدل بالبالي والمتوقع صورًا جديدة جذابة.

النصيحة هنا قريبة من نصيحة روزالند في «كما تشاء» حين تنصح أورلاندو بتجنب الصيغ الفارغة للغزل، كأن يقول، على سبيل المثال، إنه سوف يموت بسبب الحب إذا لم تبادله مشاعره. تنصحه: «لا أحد، بالتأكيد، يموت بالوكالة. العالم البائس عمره ستة آلاف سنة تقريبًا، وطوال هذا الوقت لم يمت إنسان شخصيا، أعني بالحب.» وتتضمن أمثلتها توريلوس، «الذى فعل كل ما في وسعه ليموت» من الحب ولم ينجح، حتى لو صار «نمطًا من أنماط الحب»، ولِنْدر، الذي لم يمت لأنه كان ولهان (كما يصرُّ «المؤرخون الحمقى في ذلك العصر») بل لأنه أصيب بتقلص وهو يسبح في الدردنيل ليصل إلى حبيبته هيرو من سيستوس. تستنتج روزالند: «هذا كله كذب» (٤، ١، ٨٩ ١٠٢). كان على أورلاندو أن يُنصَح بصدق ليتجنب التصريحات العتيقة عن الحب «اليوم وإلى الأبد». تؤكد روزالند: «قل 'يومًا'، بدون 'الأبد'» (١٣٨-١٣٩). يجب أن يكون الحب واقعيًّا في توقعاته؛ هذا ما يفعله شعر الحب. تتبنى جوليت في «روميو وجوليت» هذا الرأي تقريبًا حين تتوسل إلى روميو ألَّا يقسم «بالقمر، القمر المتقلب،/ تلك التغيرات الشهرية في فلكه الدائرى،/ خشية أن يثبت أن حبك متغير بالمثل» (٢، ٢، ١٠٩ - ١١١). كما في السونيت ١٣٠، تشير الفكرة إلى الحاجة للصدق في العلاقات الإنسانية والفن. وفي الوقت ذاته، ندرك باستمرار، ونحن نقرأ هذه السونيت أو أية سونيت أخرى، مدى الزيف المتعمد في تقاليد كتابة السونيت، بشكلها الملتزم ببنية المقاطع ونمط القوافي بصرامة. على الكتابة أن تتعلم خلق حالة أصيلة بابتكار تقاليد شعرية.

أحيانًا، يستطيع المتحدث باسم الشاعر في السونيتات التذلل بشكل مؤلم في فنه، أو على الأقل في حرفته. تبدأ السونيت ١١١ على النحو التالي:

أوه، من أجلي وبِّخْ ربة الحظ
الربة المذنبة عن أعمالي المؤذية
التي لم توفر ما هو أفضل لحياتي
من المعاني العامة التي تولدها الأساليب العامة.
ومن ثم يتصادف أن يستقبل اسمي وصمة،
من وقتها غالبًا وطبيعتي خاضعة
لما يَعمَل فيها، مثل يد الصباغ.

إذا كانت هذه السونيت تمثل، على الأقل جزئيًا، سيرة ذاتية، فيبدو أنها توحي بأن المتحدث باسم الشاعر يتحسر على الظروف التي تركتْه بلا اختيار إلا تصوير نفسه للعامة بالطريقة التي تولدها «الأساليب العامة» في نفسه والتعرض للخزي بسبب شيء مخجل وملوِّث، مثل الصبَّاغ الذي تُصبَغ يده بالصبغة التي يتعامل معها. يمكن أن يشير هذا إلى التمثيل، الذي هو بالضرورة عام، ويحمل معه (آنذاك كما هو الآن) سمعة سيئة بسبب بوهيمية الحياة. التمثيل، من هذا المنظور، في الوقت ذاته مغامرة ووقاحة. يلهم الممثل جمهوره بمهارته في التمثيل وفي الوقت ذاته يبتذل نفسه. هل تنطبق هذه المتناقضات المؤلمة على الكاتب المسرحي أيضًا؟ هل الطبيعة الحقيقية للكاتب في خطر من أن يلوثها الوسط الذي تعمل فيه، أي لغة الشعر وعالم المسرح التجاري؟ حين يشكو المتحدث باسم الشاعر إلى صديقه: «يا للأسف، إنه حقيقي، ذهبتُ هنا وهناك/ وجعلْتُ من نفسي مهرِّجًا على الملأ» (السونيت ١١٠)، فهو يردد مرة أخرى نبرة الانتقاص من قدر الذات أو حتى كراهية الذات بسبب مهنة يقول فيها المتحدث «طعنْتُ أفكاري، وبعْتُ الغالي رخيصًا».

إلا أن شكسبير يبدو في موضع آخر كما لو كان يعتبر التمثيل والكتابة للمسرح أنبل المهن، وأكثرها قدرة على تقديم يد العون لعالم في حاجة إلى وجهات نظر الفن. ولا يوجد تعبير عن هذا الإعجاب أبلغ مما يوجد في نصيحة هاملت للممثلين الذين

زاروا إلسينور وهم على وشك تقديم مسرحية بناء على طلب هاملت. تجنبوا المبالغة في التمثيل، يحذرهم: «الخطوة المبالغ فيها ليست من اعتدال الطبيعة. لأن كل ما يُبالَغ في فعله بعيد عن غاية التمثيل، وكانت غايته ولا تزال، في البداية والآن، كما لو كان مرآة موجهة إلى الطبيعة، لتظهر للفضيلة سمتها، وللرذيلة صورتها، والعمر والجسد الحقيقيين للزمن الذي يشكلها ويؤثر عليها» («هاملت»، ٣، ٢، ١٩-٢٤). هذه غايات خلقية سامية. يبدو أن هاملت يؤمن بأن الغاية الحقيقية للمحاكاة التعليم بالصورة الإيضاحية والمثال. تُظهِر لنا مرآة الفن حقيقتنا: تحذِّرنا من النماذج السلبية وتشجِّعنا على الاستقامة. الممثلون «خلاصة الزمن وعصارة تاريخه» (٢، ٢، ٥٢٤). وهذا ليس رأيًا اختزاليًّا أو نفعيًّا عن الفن؛ لأن الفن يحتاج إلى الفصاحة والجمال ليلهم الاستقامة، لكن يبدو أن هذا الرأي لا يبالي إطلاقًا بفرضية أن للفن في أفضل أحواله وظيفة تعليمية.

إنه يبرهن على هذا في الشاهد الحالي. غاية هاملت من تقديم «مصرع جُنْزاجو» اختبار ضمير الملك كلوديوس بعرض تمثيل لعملية القتل، التي يعتقد هاملت أن كلوديوس اقترفها، أمامه. سمع: «حين يجلس أولئك الآثمون في مسرحية/ تذهلهم براعة المشهد/ وتفتك بهم على الفور/ فيفصحوا عما اقترفوا» (٢، ٢، ٥٩٠-٥٩٣). يستجيب كلوديوس كما لو كان يرد طبقًا للدور. حين يصل تمثيل «مصرع جُنْزاجو» إلى النقطة الحرجة وابن أخي الملك، لوسيانوس، يوشك أن يصب السم في أذن عمه، لا يستطيع كلوديوس أن يحتمل أكثر. ينهض ويخرج بسرعة، مما أثار ذعر جميع الحضور إلا هوراشيو وهاملت. الأخير، وقد أعد هذه «المصيدة»، مستعد الآن «لأن يدفع ألف جنيه مقابل كلمة الشبح» (٣، ٢، ٢٣٥، ٢٥٨-٢٨٥). اختبر هاملت وتأكد من حقيقة ما قاله له شبح أبيه عن قتل هاملت الأب على يد أخيه. أكدت النتيجة أيضًا عمليًّا نظرية هاملت عن فعالية الفن المسرحي في إيقاظ الضمير. توضح «مصرع جنزاجو» بالضبط ما يعنيه هاملت بتوجيه «المرآة إلى الطبيعة». الفكرة مثالية بعمق في نظرتها إلى الكتابة: بالضبط كما يمكن للفن تخليد الشهرة، يمكنه أيضًا تغيير قلوبنا ومساعدتنا في التغلب على طبائعنا الآثمة.

تفسر هذه الغاية الخلقية السامية السبب الذي يجعل التمثيل، في رأي هاملت «يكتسب ويولِّد اعتدالا قد يمنحه نعومة». يواصل هاملت بإسهاب في إلحاحه على أن الممثلين

ليس عليهم أن «ينطقوا» كلماتهم كما لو كانوا منادى البلدة، أو ينشروا الهواء بأيديهم، أو «يمزقوا العاطفة إلى مزق، إلى أسمال حقيقية، أن يشقوا أذن مشاهدى الفناء[1]، وهم في معظمهم لا يستسيغون إلا الاستعراضات الغبية التافهة والضجيج». عليهم أن يراعوا ألا ينطقوا هيرود بتشدق، أو يلقوا بعض النكات في أوقات غير مناسبة تجعل «الأغبياء يضحكون»- خطأ «لكنه يجعل الذواقة يتأسون، وعلى المرء أن يضع استهجانهم فوق رأي الآخرين كلهم» (٣، ٢، ١-٢٨). على المهرجين خصوصًا أن يتجنبوا إغراء الارتجال في بعض الأمور العبثية ثم يضحكون على براعتهم في «أن يضحكوا عددًا من المشاهدين التافهين أيضًا، وهو ما يسعون إليه» (٣٩-٤٣). هدف التمثيل الجيد تقديم ما نراه في مرآة حقيقية بدون تشويه. وإصلاح أسلوب التمثيل (٣٦-٣٨) ضروري لتجنب مساوئ التمثيل السيئ، وهي بالضرورة نتيجة الذوق الهابط لبعض المشاهدين من ناحية، ورغبة عدد هائل من الممثلين في تغذية شهية التفاهة والعواطف «العاصفة» من ناحية.

يسير رأي هاملت الذي يعبر عن سعة أفق في الفن المسرحي، إذن، جنبًا إلى جنب مع رأي النبلاء في الثقافة عما يلزم لتشكيل مشاهدٍ مثقف حقًّا. يتجرأ شكسبير ويسمح لهاملت بوصف مشاهديه بأنهم من «مشاهدي الفناء»- وهو مصطلح يستخدمه شكسبير أول مرة بهذا المعنى (ولا يزال شائعًا حتى اليوم) ليصف أولئك الذين يقفون في «الفناء» على الجوانب الثلاثة للمسرح الإليزابيثي العام. ولابد أن كثيرًا من الذين سمعوا كلمات هاملت في الإنتاج الأصلي سنة ١٦٠٠ تقريبًا كانوا أنفسهم من مشاهدي الفناء، على الأقل بالمعنى العملي. هل هاملت يهينهم؟ إنه على الأرجح يناشد أفضل غرائزهم النقدية بدعوتهم إلى الانضمام لصفوف النخبة الذين يتمتعون بفهم ناضج لما يجب أن تكون عليه الدراما. على أية حال، إنه مفتون بالدراما كفن رفيع. على الدراما أن «تلائم بين التمثيل والكلمة، وبين الكلمة والتمثيل» (٣، ٢، ١٧-١٨). تنطبق هذه النصيحة على الكاتب المسرحي كما تنطبق على الممثلين الذين يخاطبهم هاملت.

ببراعة مماثلة، يصف هاملت للممثلين كلامًا مسرحيًّا سمعه ذات مرة. لم يُمثَّلْ أبدًا، «أو حتى إذا كان قد مُثِّل، فهو لم يمثَّلْ أكثر من مرة، لأن المسرحية، على ما أتذكر، لم ترق لمليون؛ كانت كافيارًا لا يقدره العامة»- أي أنها كانت طَبَقًا مختارًا رائعًا يفوق ما

(١) مشاهدو الفناء groundlings: الجمهور الذي يدفع رسوما منخفضة ويقف في فناء في المسرح الإليزابيثي.

يمكن أن تستسيغه أذواق العامة (٢، ٢، ٤٣٤-٤٣٧). مرة أخرى، هل يتحدَّى هاملت مشاهديه الواقفين قرب خشبة المسرح، أم يطلب منهم تقييم أذواقهم والسمو بها في الأدب المسرحي بهذا المعيار الرفيع؟ على أية حال، كانت المسرحية، في رأي هاملت وفي رأي الآخرين «الذين تفوق أحكامهم في هذه المسائل أحكامي»، مسرحية رائعة، «مَشاهدها جيدة التنسيق، تقدم بالقدر نفسه من الاعتدال والبراعة»، و«بدون مشهيات في السطور لجعل المسألة لذيذة» أو «مسألة في العبارة يمكن أن تجعلنا نتهم المؤلف بالتكلف» (٤٣٧-٤٤٣). يبدو هاملت مصمِّمًا على تمجيد عمل كان شديد التعقيد بالنسبة للمشاهدين العاديين؛ إن إطراءه موجه إلى القلة المختارة الذين يؤهلهم ذوقهم الرفيع ليكونوا قضاة الاستحقاق الأدبي. كانت المسرحية التي يتذكرها هاملت رفيعة جدًّا، في الحقيقة، بحيث فشلت على خشبة المسرح إذا كانت قد مُثِّلتْ- وصف ينطبق ببراعة هائلة على التاريخ المبكر لمسرحية شكسبير «ترويلوس وكرسيدا»، مع دعاية الناشر لها سنة ١٦٠٩ معلنًا عن العمل بأنه «لم يُفسَد أبدًا على خشبة المسرح، لم يقع أبدًا في أكف الرعاع، إلا أنه محتشد بالضحك» (ومع ذلك أعلنت صفحة الغلاف في طبعة أخرى من الكوارتو «أن فرقة جلالة الملك مثلتها في الجلوب»). لماذا هذا الإصرار على النقاء الثقافي على حساب التسلية المسرحية الشائعة؟ يضيف التقرير الذي تسلمه هاملت من روزنكرنتز وجلدنسترن عن حرب الشعراء التي تخسر فيها فرق الممثلين الراشدين الأرض لصالح فرق الممثلين الأولاد، على ما يبدو مع إشارة إلى المشهد المسرحي في لندن حوالي ١٦٠٠-،١٦٠١ ويظهر فقط في نص «هاملت» في طبعة الفوليو (٢، ٢، ٣٣٨-٣٦٢)، يضيف إلى فهم هاملت بأن على المسرح التزامًا خطيرًا في الحفاظ على أسمى معايير الإبداع الفني.

عينة هاملت عن الفن المسرحي الرفيع حول مقتل بريام ملك طروادة على يد باروس الإغريقي (أو نيوبتُلموس) ابن أخيل، والصرخات العاطفية للملكة هيكوبا «حين رأت باروس يمارس رياضة لذيذة/ مقطعا بسيفه أطراف زوجها» (٢، ٢، ٤٥٠ ٥١٨). الفقرة كلاسيكية بشكل ملائم، وهي مأخوذة أساسًا من وصف فرجيل لحرق طروادة في «الإنيادة، الكتاب الثاني». يمكن أيضًا أن تكون ثناء غير مباشر لمسرحية «ديدو ملكة قرطاج»، وقد كتبها كريستوفر مارلو بالاشتراك مع توماس ناش في وقت ما قبل

موت مارلو سنة ١٥٩٣[1]. تستدعي القطعة حنينًا لماضي التراجيديا الكلاسيكية، في مسرحتها للأسطورة الشهيرة، بأسلوب شعري وشعر مرسل دقيق، وعباراتها السنيكية[2] الطويلة والتفسيرات الخلقية الجامعة، وتركيزها على لحظات العاطفة التراجيدية القوية، وتعبيراتها الرواقية عن ربة الحظ، واعترافها بوجود الآلهة. إن سردها في المناسبة الحالية يثير غضب بولونيوس لأنها «بالغة الطول»، مما يقدم لهاملت فرصة أخرى للتعبير عن تفضيله للجمهور ذوي الذائقة الرفيعة؛ وهو يتحدث عن بولونيوس للممثلين، «يبحث عن رقصة أو حكاية بذيئة، أو ينام» (٢، ٢، ٤٩٨-٥٠١). والأسلوب القديم المستخدم في وصف مأساة سوء حظ بريام وهيكوبا ليس أسلوبًا معتادًا عند شكسبير، في الحقيقة، لكنه يخدم ببراعة هنا غرضًا مسرحيا بتحديد أن ذوق هاملت لا يفتقر بحال من الأحوال إلى الثقافة.

هل يمكن أن نسمع صوت شكسبير مستترًا وراء صوت هاملت؟ يبدو الالتزام الحيوي بإصلاح المسرح، والنصيحة المتماسكة عن مناسبة التمثيل للكلمة، إلخ، رائعا بشكل يفوق النقد وصحيحا حقا، حتى أنه يغرينا برؤية هاملت ناطقًا باسم المؤلف. وربما تكون مناشدة الجمهور المحنك متوائمة مع أهداف فرقة التمثيل التي يعمل معها شكسبير، التي قدرت دعوات للتمثيل في البلاط وتقترب، والعقد الأول من القرن السابع عشر يوشك على الانتهاء، أكثر وأكثر من التمثيل في أماكن مغلقة في مسرح بلاك فريرز أمام جمهور محنك ومثقف. وفي الوقت ذاته، كان جزءا من عبقرية شكسبير، ولا يزال، أنه يعرف كيف يناشد الملوك والمهرجين. ربما يجب النظر إلى خطاب «هاملت» حول أغراض الفن المسرحي وأساليبه الفنية في ضوء مناظرة تحدَّث فيها هاملت بفصاحة متميزة.

عمومًا، اشتهر شكسبير في عصره وفي الأجيال المتعاقبة ككاتب يتبع المسار الجماهيري والرومانسي أكثر مما يتبع الأسلوب الذي يفضله الكلاسيكيون الجدد في إنجلترا والقارة الأوروبية، خاصة فرنسا وإيطاليا. برغم أن شكسبير لا يعبر عما يفضله بكثير من الكلمات، إلا أن ممارسته الأدبية تؤكد هذا الانطباع العام. لا يظهر اهتماما ثابتا بما يعرف بوحدات الزمان والمكان والحدث التي كانت بالأساس جزءا من تقاليد النقد

(١) مارلو Marlowe (١٥٦٤-١٥٩٣): كاتب مسرحي وشاعر إنجليزي، أثر في شكسبير. ناش Nash (or Nashe) (١٥٦٧-١٦٠١): كاتب إنجليزي.

(٢) السنيكية Senecan: نسبة إلى سنيكا Seneca، الفيلسوف الرواقي والكاتب الروماني.

الأرسطي الجديد. ومن المؤكد أن «كوميديا الأخطاء» (١٥٨٩-١٥٩٤ تقريبًا) تتبع البنية المكونة من خمسة فصول كما هو الحال بالنسبة لمصدرها الرئيس، «*Menaechmi*» أو «التوءم» لبلوتوس[1]. تدور أحداثها أساسًا في منزل أنتيفولوس الإفسيوسي وبالقرب منه، كما تدور في الشارع والدير القريب. تسكن المحظية في المنطقة المجاورة. يعزز مدخل «من الخليج» (٤، ١، ٨٤) ومَخْرجان «إلى الدير» و«إلى الأم» (٥، ١، ٣٧، ٢٨٢) تأثير مكان في شارع واحد في بلدة إفسيوس. تستغرق الأحداث يوما واحدًا فقط؛ الحبكة حبكة واحدة. ومن الواضح أن التقاليد الكلاسيكية شغلت شكسبير في هذه المسرحية المبكرة. ومن المؤكد أنه عرف الوحدات. وهو يتبعها، أيضًا، في «العاصفة»، قمة مساره ككاتب مسرحي سنة ١٦١١ تقريبًا. أحداثها محدودة بالجزيرة وفي زمن يقل عن «يومين»، حيث يَعِد بروسبيرو بتحرير أريل (١، ٢، ٣٠١-٣٠٢، ٤٢٤-٤٢٥)؛ ومن الواضح أن القصة كلها تنكشف في حوالي «ثلاث ساعات» (٥، ١، ١٣٦، ١٨٨، ٢٢٥؛ انظر أيضًا ١، ٢، ٢٤١؛ ٥، ١، ٤-٥). تحكي القصة ما حدث منذ حوالي «اثني عشر عامًا» في ميلانو (١، ٢، ٥٣)، وميراندا طفلة، بأسلوب كلاسيكي جديد حقًا كفلاش باك. من المسلم به أن «العاصفة» تستخدم حبكات متعددة، خاصة في حبكتها الفرعية الكوميدية الغريبة عن مؤامرة كليبان وستيفانو وترنكولو، لكنها جميعا منسجمة برشاقة.

من ناحية أخرى، تتحرك «أنطونيو وكليوباترا» (١٦٠٦-١٦٠٧) بطول وسط البحر المتوسط وشرقه، من روما إلى مصر ثم إلى روما، وأيضًا إلى مسينا في صقلية (٢، ١)، وميزنيوم قرب نابولي في جنوب إيطاليا (٢، ٦)، ومكان في الشرق الأوسط لا يبعد كثيرا عن شمال شرق إيران الحالية (٣، ١)، وأثينا (٣، ٤)، وأكتيوم، على الساحل الشمالي الغربي لليونان (٣، ٧-١٠). لا تُذكَر كل هذه المواضع بالاسم في المسرحية، لكن الانتقالات الجغرافية الواسعة أساسية للقصة. يمتد الزمن، مع أنه لا يُسجَّل بتواريخ محددة، من لقاء أنطونيو وكليوباترا على نهر سدنوسْ في جنوب شرق تركيا الحالية سنة ٤١ ق.م. حتى هزيمتهما في معركة أكتيوم سنة ٣١ ق.م. وموتهما في مصر في السنة التالية. تتكون المسرحية من ٤٣ مشهدا منفصلا، إذا كانت «المشاهد» تعني تتابع

(١) بلوتوس Plautus (٢٥٤-١٨٤ ق.م. تقريبا): كاتب مسرحي روماني كوميدي، أثرت كتاباته في شكسبير وموليير.

الأحداث بخلو خشبة المسرح. القليل منها، أثناء الحرب في أكتيوم، موجز. بعض المسرحيات التاريخية لشكسبير أقل ملحمية في اندفاعها الزمني. تمتد مسرحيات «هنري السادس» الثلاث مجتمعة من موت هنري الخامس سنة ١٤٢٢ إلى موت هنري السادس سنة ١٤٧١، وتنتقل في كل أرجاء إنجلترا وفرنسا؛ في «هنري السادس، الجزء الأول» وحده، تجري الأحداث في أرلان وأوفرين وروان وباريس وبوردو وأنجيرز وأنجو[1] كما تجري في لندن وويسمنستر. إن تعدد الأحداث سمة أساسية في المسرحيات التاريخية.

حتى في المسرحيات التراجيدية المنظمة بشكل أكثر إحكامًا، لا يخضع الزمان والمكان لقيود الكلاسيكية الجديدة. تتيح حبكة «هاملت» الوقت لهاملت ليوضع على سفينة في طريقها إلى إنجلترا، ويتهرب من حراسه بركوب سفينة قراصنة أثناء هجوم القراصنة، ويشق طريقه عائدًا إلى بلاط الدنمرك بعد أن بدل التعليمات في مجموعة الرسائل الدبلوماسية التي مع روزنكرنتز وجلدنسترن، اللذين يواصلان طريقهما إلى إنجلترا (٤، ٦، ١٥-٢٩؛ ٥، ٢، ١٢-٢٥). يتحول المكان في «عطيل» من البندقية في الفصل الأول إلى قبرص في بقية الأحداث- انحراف مسرحي طبقا لقواعد الكلاسيكية الجديدة التي حلها جيوسيب فيردي في أوبرا «عطيل» (١٨٨٧) ببدء أوبراه في قبرص، كما أضفى جون دريدن[2] صبغة كلاسيكية على نسخته من «أنطونيو وكليوباترا»، المعنونة «كل شيء في سبيل الحب» (١٦٧٨)، بوضع أحداث المسرحية كلها في مصر وحكي التاريخ السابق كله من خلال تذكر الشخصيات. تنتقل «الملك لير» من البلاط البريطاني إلى اسكتلندا (ألبني) ثم إلى جلوستر شاير ودوفر، على مدى عدة شهور على الأقل، وباستخدام حبكة مزدوجة (وهو شيء غير مألوف في التراجيديا). على الأحداث في «مكبث» أن تتيح وقتًا، بعد قتل دنكان، لنمو السخط في ظل نظام مكبث الذي يزداد طغيانًا، ولتنظيم صفوف جيش المقاومة بدعم إنجليزي.

(١) أرلان Orléans: مدينة شمال وسط فرنسا إلى الجنوب الغربي من باريس. أفرن Auvergne: منطقة تاريخية ومقاطعة سابقة في وسط فرنسا، احتلها يوليوس قيصر سنة ٥٢ ق.م. روان Rouen: مدينة شمال فرنسا على نهر السين. بوردو Bordeaux: مدينة جنوب غرب فرنسا. أنجيرز Angers: مدينة غرب فرنسا، كانت عاصمة أنجو. أنجو Anjou. منطقة تاريخية ومقاطعة سابقة جنوب غرب فرنسا.

(٢) دريدن Dryden (١٦٣١-١٧٠٠): شاعر وكاتب إنجليزي.

الرحلة موتيفة جغرافية شائعة في الكوميديات الرومانسية، وهي عادة رحلة من مركز حضاري إلى الأحراش أو عالم سحري، حيث يمكن للتحولات الغريبة أن تحدث. يهرب العشاق الشباب في «حلم ليلة في منتصف الصيف» من القانون الأثيني الفظ إلى الغابة أو الأحراش، حيث يبقوا في قبضة سحر الجن حتى الحدث الختامي في بلاط الدوق ثيسيوس. تتأرجح «السيدان من فيرونا» ذهابًا وإيابًا بين فيرونا وميلانو وغابة في منتوا مليئة باللصوص. تختار روزالند وسليا، في «كما تشاء»، الابتعاد عن بلاط الدوق فردريك، البلاط الكريه، إلى غابة أردن Arden التي تتسم بود أكثر. ربما تكون في فرنسا (أردن Ardenne)، أو في وُرْوِكْشاير، أو في عالم في مخيلة الفنان. يرحل بسانيو في «تاجر البندقية» من عالم البندقية الملتزم بالقانون إلى بلمونت، وهو اسم يدل على جمال هادئ وانسحاب عن عالم البندقية الذي يتسم بالصراع التجاري. إنها رحلات إلى ما سمَّاه نورثروب فراي «العالم الأخضر» في الكوميديا الرومانسية الشكسبيرية. تجلب المواضع الجغرافية معها لمحة خيالية من عالم الجنيات والرعاة والغيلان، وحتى الوحوش. تعود رومانسيات شكسبير الأخيرة ببراعة إلى موتيفة الرحلة الخيالية: تتجول «بركليس» في جميع أرجاء المناطق المطلة على البحر المتوسط، وتنتقل «سمبلين» من إنجلترا إلى روما وجبال ويلز، وتنتقل «حكاية الشتاء» من صقلية إلى العالم الرعوي الخيالي في بوهيميا. حتى «العاصفة»، مع أن أحداثها تدور في الجزيرة، إلا أن هذه الرحلة نفسها تتجسد في السرد الذي يضع العالم السياسي الأسود في ميلانو ونابولي مع جزيرة غير مأهولة لا توجد إلا في مخيلة الفنان وفي هذه المسرحية.

إحدى طرق النظر إلى تجاهل شكسبير بلامبالاة للوحدات الكلاسيكية الجديدة هي مقارنته مع بن جونسون، وما يقوله جونسون عن شكسبير. مع أن شكسبير لا يقول شيئًا مدونًا، إلا أن جونسون لا يصمت عن شكسبير. هل يمكن أن نعيد بناء الحديث بين هذين الرجلين من إشارات جونسون المتنوعة وآراء شكسبير في الأدب، وهي لا تذكر إلا ضمنيًا في أعماله؟ كان جونسون أصغر من شكسبير، ولد سنة ١٥٧٢، بعد ولادة شكسبير بثماني سنوات. وعاش جونسون واحدًا وعشرين عامًا بعد موت شكسبير، توفى سنة ١٦٣٧. وهكذا كانت أمام جونسون فرصة كبيرة للتفكير في إنجازات شكسبير ككاتب مسرحي وشاعر. بالإضافة إلى أن جونسون ادعى لنفسه دور الناقد الأدبي الرئيس والأكاديمي في

إنجلترا. إن محادثاته مع وليم درموند من هوثورندن[1] سنة ١٦١٨ متبلة بتصريحات عن الكتَّاب في إنجلترا، بمن فيهم سير فيليب سدني وإدموند سبنسر وصموئيل دانيال ومايكل دراتون[2] وجون دن وشكسبير. عبَّر جونسون في المواد الاستهلالية لمسرحياته وفي كتابات أخرى عن نظرية كلاسيكية جديدة شاملة يحكم من خلالها على الإنجازات الأدبية لأبناء جيله. وكان هو نفسه يعرف اللاتينية بشكل جيد واليونانية بشكل أقل.

ويوجد أوسع تقييم قام به جونسون لشكسبير في قصيدة في تكريمه بعنوان «إلى ذكرى محبوبي، المؤلف، مستر وليم شكسبير، وما خلَّفه لنا»، نُشِرت في الطبعة الأولى الكاملة لأعمال شكسبير، فيما يعرف بطبعة الفوليو الأولى، سنة ١٦٢٣. يعترف جونسون بحرية بأن كتابات شكسبير «كتابات/ لا يمكن لإنسان، أو لربة إلهام، أن يوفيها حقها من الثناء». شكسبير «روح العصر»، وهو «مجد مسرحنا وبهجته ودهشته». لا يضع جونسون شكسبير حتى بجوار الشعراء الإنجليز الكبار، أي تشوسر وسبنسر وفرنسيس بيومنت[3]؛ شكسبير وحده في فصيلة: «إنه تذكار بلا قبر»، أي أنه لا يحتاج إلى نصب تذكاري ليضمن خلوده، لأن عظمته تبقى «ما بقي الكتاب حيا/ وكان لدينا العقل لنقرأ والثناء لنعطيه». يتفوق شكسبير في كتاباته بكثير على جون ليلى أو «يبز كيد»[4] أو «الخط القوي لمارلو». يقارن جونسون، ليرفع معيار المقارنة أعلى، شكسبير مفضل ككاتب تراجيديات مع كتاب التراجيديا اليونانيين الكبار أسخليوس ويوربيدس وسوفوكليس، وأيضا مع كتاب التراجيديا الرومانيين ماركوس باكوفيوس (٢٢٠-١٣٠ ق.م. تقريبا)، ولوسيوس أكيوس (١٧٠-٨٦ ق.م. تقريبا، معاصر لباكوفيوس أصغر سنا)، و«الذي مات في كردوفا»، أي سنيكا الأصغر (٤ ق.م. إلى ٦٥ م.)، أشهر كتاب التراجيديا اللاتينيين في إنجلترا في عصر النهضة. بالنسبة للكوميديا، لا يزال لدى جونسون تمجيد أسمى؛ شكسبير فذ. «اتركه وحده، للمقارنة/ بكل اليونانيين

(١) درموند من هوثورندن Drummond of Hawthornden (١٥٨٥-١٦٤٩): شاعر اسكتلندي.

(٢) دانيال Daniel (١٥٦٢ تقريبا-١٦١٩): كاتب إنجليزي، من أعماله «الحروب الأهلية» (١٥٩٥-١٦٠٩)، وحكاية شعرية عن حروب الورود. دراتون Drayton (١٥٦٣-١٦٣١): شاعر إنجليزي. سدني وسبنسر وجون دن تم التعريف بهم في هوامش سابقة.

(٣) بيومنت Beaumont (١٥٨٤-١٦١٦): شاعر ومؤلف مسرحي إنجليزي.

(٤) ليلى Lyly (١٥٥٤ تقريبا-١٦٠٦): كاتب مسرحي وروائي إنجليزي، أثرت أعماله الكوميدية في الدراما الإنجليزية. كيد Kyd or Kid (١٥٥٨-١٥٩٤): كاتب مسرحي إنجليزي، كتب «التراجيديا الإسبانية» واشترك مع شكسبير في كتابة «تيتبوس أندرونيكس» و«هنري السادس»، وربما كتب نسخة من «هاملت».

المتعجرفين والرومان المتغطرسين/ من الآن، أو منذ جاءوا من رمادهم.» حتى أفضل كتاب الكوميديا القدماء، أريستوفان اليوناني والرومانيين تيرينس[1] وبلوتوس، ما عادوا يحظون بإعجاب الجمهور، لكنهم باتوا «قدماء ومهجورين» في أعقاب نجاحه الهائل. شكسبير في رأي جونسون «لا ينتمي لعصر، لكنه لكل زمن»، «المغنى الجميل من أفون» الذي سوف يُمجَّد كبرج سماوي، يسطع مثل «نجم الشعراء»، ويشع «تأثيرًا» لكي «يوبخ أو يواسي المسرح الهابط».

هذا التقييم الذي يقدمه جونسون، برغم دفء تمجيده، ونبرة الغلو المناسبة لقصيدة تحيي ذكرى شخص ميت وأعماله المنشورة بشكل نهائي، مكتوب من منظور كلاسيكي جديد وأحيانًا من منظور نقدي. جونسون نفسه موجود بشكل استثنائي في القصيدة كديكتاتور أدبي. يقبل مهمة تقييم شكسبير في قائمة الكتاب الكبار في الماضي والحاضر. الأعمال الكاملة كلاسيكية وموجهة لذوي الثقافة الرفيعة. ضمنيًّا، يبدو جونسون مندهشًا من ظاهرة كاتب من سترتفورد أبون أفون «مغنى أفون»، لم يقتحم فقط صفوف الخالدين لكنه اعتلى قمتهم جميعًا، على الأقل في الكوميديا. الملاحظة في الوقت ذاته علامة زهو بإنجاز إنجلترا في منافسة القدماء «ابتهجي، بريطانيا، لديك من تعرضينه/ على كلّ من يرون مشاهد الثناء في أوروبا») واعتراف بأن إنجلترا كان أمامها الكثير مما عليها أن تحققه. يستعرض جونسون معرفته باستدعاء كتاب المسرح في العصور القديمة الذين لا يعرفهم إلا المثقفون. حتى كتاب التراجيديا اليونانيون لم يُعرفوا أو يترجموا في عصر النهضة في إنجلترا، ومن المؤكد غالبًا أن شكسبير لم يقرأهم. لا يشير أبدًا إلى باكوفيوس أو أكيوس. حتى سنيكا الأكثر شهرة ربما وصل إليها أساسًا من خلال مسرحيات توماس كيد وكتاب مسرح آخرين من المسرح الجماهيري؛ المرة الوحيدة التي يذكر فيها سنيكا في كل أعمال شكسبير توجد في العبارة البلهاء لبولونيوس «لا يجدون صعوبة في تمثيل سنيكا أو يستهترون في تمثيل بلوتوس» («هاملت»، ٢، ٢، ٤٠٠-٤٠١). وتشير إشارتا شكسبير إلى أرسطو إلى كتابات في القيم وفلسفة الأخلاق بشكل عابر («ترويض الشرسة»، ١، ١، ٣٢؛ و«ترويلوس وكرسيدا»، ٢، ٢، ١٦٦-١٦٧)؛ وليس هناك دليل على أنه قرأ «كتاب الشعر».

---

(١) تيرينس Terence (١٨٥ تقريبا-١٥٩ ق.م. تقريبا): كاتب مسرحي روماني ولد في اليونان.

وهكذا تكون القصيدة التذكارية التي كتبها جونسون موجهة من رجل على قدر هائل من المعرفة بالنسبة لرجل علم نفسه بنفسه، بدون التدريب الكلاسيكي. لا يمكن ألَّا يلاحظ جونسون أن شكسبير كانت «معرفته باللاتينية بسيطة ومعرفته باليونانية أقل»؛ تلك الحقيقة تجعل إنجازه كشاعر وكاتب مسرحي مدهشًا تمامًا. تلفت الملاحظة الانتباه أيضا إلى حقيقة أن جونسون نفسه كانت معرفته واسعة باللاتينية واليونانية. حتى تسليم جونسون بأن شكسبير كان مجرد طفل للطبيعة يؤكد على أن شكسبير كان عليه أن يتعلم حرفته بواسطة التطبيق المتقن، كما يجب على كل كاتب أن يفعل: «من/ يقرر أن يكتب سطرًا حيا عليه أن يعرق» حتى «يشعل الحرارة الثانية/ على سندان ربات الإلهام». يصر جونسون على أن «الشاعر الجيد يعتمد على الاجتهاد كما يعتمد على الموهبة». كان جونسون حساسا لتهمة أنه اجتهد بشدة في كتاباته؛ ولهذا أسرع في استهلال «فولبون» (١٦٠٥-١٦٠٦) إلى ملاحظة «من المعروف أن كتابتها استغرقت خمسة أسابيع كاملة/ منه» (١٦-١٧). اشتهر شكسبير، على العكس، بالانسياب السهل لكتاباته (انظر ما يلى). وطبقًا لذلك، يبذل جونسون جهدًا واعيا في قصيدة طبعة الفوليو التذكارية لتقديم شكسبير بقدر ما يستطيع في النموذج الذي يقدمه جونسون عن الشاعر الحقيقي.

لا تعترف قصيدة جونسون إلا بنوعين من الدراما: التراجيديا والكوميديا. يطأ الممثل التراجيدي خشبة المسرح في «حذائه النصفي» («الكوثورنوس»)[1] أو بوته ذي الأربطة، ويصل إلى السمانة أو أكثر، رامزًا للخطورة العالية لدراما تأخذ سطور قصتها من القصص الأسطورية عن سوء حظ الأمراء. ينتعل الممثل الكوميدي «السوك»، حذاء قصيرًا أو شبشبًا رامزًا إلى المنزلة الأدنى للكوميديا في انشغالها بالتهريج اليومي للعامة. (لا يحتل الجنس الأدبي الذي يعرف بمسرحية ساتير[2] مكانا في هذا التقسيم الثنائى.) تاريخيا، كان التمييز بين جنسي الدراما محددًا بصرامة على خشبة المسرح الكلاسيكي القديم: الكوميديا، بكورس ربما يتكون من أربعة وعشرين شخصًا وبنية مميزة مكونة

(١) الكوثورنوس cothurnus: الحذاء النصفي الذي ينتعله الممثلون في التراجيديا الكلاسيكية، أو الأسلوب القديم في التراجيديا الكلاسيكية.

(٢) سَاتير Satyr: مخلوق في الميثولوجيا اليونانية يعيش في الغابة ويصور بأذن وسيقان مدببة وقرون قصيرة، مولع بالعربدة بلا حدود. وينسب إليه نوع من المسرحيات كان يقدم في احتفالات الإله ديونيسوس.

من سلسلة أحداث، كانت تؤدَّى في أثينا في كبرى مهرجانات ديونيسوس ولينيا[1]، بينما تستخدم التراجيديات كورس أصغر وبنية منظمة بشكل أكثر إحكامًا لتؤدَّى أيضًا في كبرى مهرجانات ديونيسوس ولينيا الكبرى لكن كحدث منفصل. وكانت الجوائز توزع على أفضل عمل كوميدي وأفضل عمل تراجيدي. استمر هذا التصنيف إلى أنواع في كتابات أرسطو وفي التقاليد الأرسطية. يقيم جونسون إنجاز شكسبير ويمجده بهذه المصطلحات المزدوجة. وكان التقسيم إلى جنسين أدبيين شائعًا في عصر النهضة. يمجد فرنسيس ميربس، في «خزانة الحكمة *Palladis Tamia*»، ١٥٩٨، شكسبير على النحو التالي: «كما يُعَدُّ بلوتوس وسنيكا الأفضل في الكوميديا والتراجيديا بين اللاتينيين، يُعَدُّ شكسبير بين الإنجليز الأكثر براعة في النوعين على خشبة المسرح.»

لكن هل يناسب هذا النظام في التقسيم مجمل أعمال شكسبير؟ في تصنيف ميريس تعتبر مسرحيات «هنري السادس» تراجيديات، مع «ريتشارد الثاني» و«ريتشارد الثالث» و«الملك جون». من المؤكد أنه يمكن اعتبار هذه المسرحيات الثلاث الأخيرة تراجيديات: كانت «ريتشارد الثاني» تسمى «تراجيديا الملك ريتشارد الثاني» في صفحة الغلاف في سنة ١٥٩٧ وكانت «ريتشارد الثالث» تعنون بالمثل حين نشرت للمرة الأولى في السنة ذاتها، مع أننا نواجه أيضًا عناوين في الفوليو مثل «حياة ريتشارد الثاني وموته» و«حياة الملك جون وموته» تؤكد أكثر على الطبيعة المرنة للتاريخ. «ريتشارد الثاني» عن سقوط ريتشارد، لكنها أيضًا عن سطوع هنري بولينبروك، الملك هنري الرابع. تتحدى مسرحيتا «هنري الرابع» التقسيم الثنائي للتقاليد الكلاسيكية حتى بمزيد من البحث. كانتا في الكوارتو تعرفان بعنوان «تاريخ هنري الرابع» و«الجزء الثاني من هنري الرابع» سنة ١٥٩٨ وسنة ١٦٠٠؛ وفي طبعة الفوليو سنة ١٦٢٣ يسمى الجزء الأول «الجزء الأول من الملك هنري الرابع». يموت هُتْسبور بالطبع في تلك المسرحية، لكن القصة عمومًا قصة نجاح هنري الرابع وابنه، هنري الخامس فيما بعد. حتى فلستاف يعلو نجمه في نهاية «هنري الرابع، الجزء الأول»، والمسرحية نفسها تحتوي على بعض أفضل ما كتب شكسبير من كوميديا.

(١) مهرجانات يونانية قديمة كانت تقام سنويا في يناير وخاصة في أثينا.

تُقسَّم طبعة الفوليو سنة ١٦٢٣ إلى ثلاث مجموعات: ليس إلى مسرحيات كوميدية وتراجيدية، بل إلى مسرحيات كوميدية وتاريخية وتراجيدية. عشر مسرحيات من ست وثلاثين مسرحية تنتمي للمجموعة التي تسمى تاريخية. إنها، إجمالا، تمسرح التاريخ الإنجليزي في عهد الملك جون في أوائل القرن الثالث عشر، ثم، بشكل مستمر، من عهد ريتشارد الثاني في أواخر القرن الرابع عشر إلى عهد هنري الثامن وميلاد الملكة إليزابيث سنة ١٥٣٣. ما المسرحية التاريخية كجنس أدبي؟ يبدو معناها، بمعنى ما، واضحًا جدًا في «كتالوج» طبعة الفوليو أو الفهرس: هذه المسرحيات العشر كلها عن التاريخ الإنجليزي. الملك جون، العاهل الأقل ارتباطًا من الناحية الزمنية بالآخرين، ويفترض أن جون شد انتباه شكسبير نتيجة غموض ادعائه للعرش الإنجليزي، ونتيجة صراعه مع الكنيسة الكاثوليكية؛ تحكي المسرحيات التسع الأخريات قصة إنجلترا أثناء الحروب الأهلية التي أدت في النهاية إلى ظهور أسرة تودور. لكن ما علاقة هذا بالجنس الأدبي؟ ماذا يميز المسرحية التاريخية على مستوى البنية والشكل؟ لماذا لا تُصنَّف «مكبث» و«الملك لير» كمسرحيتين تاريخيتين؟ تتناول كل منهما ملكًا من التاريخ البريطاني أو التاريخ الأسطوري. ماذا يعني أنه يمكن وضع بعض مسرحيات التاريخ الإنجليزي ضمن الكوميديا وبعضها الآخر ضمن التراجيديا؟

مسرحية التاريخ الإنجليزي، إذن، شاذة فيما يتعلق بتعريف الأجناس المسرحية. وتمثل أيضًا إنجازًا من أكبر إنجازات شكسبير. كان لشكسبير دورٌ مهمٌّ في ابتكار هذا الجنس الأدبي، مع أنه عرف تجارب مبكرة لكتاب مسرحيين آخرين واستفاد منها، بما في ذلك العملان اللذان لا يحملان اسم مؤلف «الانتصارات الشهيرة لهنري الخامس» (١٥٨٣-١٥٨٨) و«الاضطراب في عهد الملك جون» (١٥٨٧-١٥٩١ تقريبًا). من الواضح أنه كان رائدًا في كتابة مسرحيات التاريخ الإنجليزي طوال تسعينيات القرن السادس عشر. ومقاربته لما يشكّل مسرحية عن التاريخ الإنجليزي برجماتية تمامًا. كتب هذه المسرحيات في سلسلة متتابعة؛ تطور الشكل والمحتوى وهو يواصل. ربما خطّط، حين بدأ الكتابة عن هنري الرابع وابنه، لمسرحية واحدة تنتهي بموت الأب؛ وإذا كان الوضع كذلك فقد غيّر رأيه وهو يكتب، مكتشفًا أن لديه الكثير مما يريد أن يقوله عن فلستاف وهال، وهكذا جاءت القصة في جزأين. استغرق حسب التقاليد وقتا في كتابة

مسرحية («زوجات وِندسور المرحات») عن فلستاف عاشقًا، بناء على أمر من الملكة إليزابيث؛ لا يمكن أن نكون على يقين من هذا، لكنه يشير إلى سمعة شكسبير كمؤلف. يبدو أنه لم يشعر بالاضطرار للرضوخ للأجناس الأدبية طبقًا للتقاليد الكلاسيكية، أكثر مما شعر بضرورة الالتزام بما يسمى وحدات الزمان والمكان والحدث. يبدو أن المسرحية الناجحة في رأيه تكون ناجحة بصرف النظر عن تأثيرها على خشبة المسرح بالنسبة للجمهور.

حين يخبر بولونيوس هاملت بوصول الممثلين في إلسينور، يمتدحهم على الأجناس المسرحية الكثيرة التي يبرعون في أدائها. يقول بولونيوس إنهم «أفضل الممثلين في العالم، سواء في التراجيديا أو الكوميديا أو التاريخ أو الأعمال الرعوية أو الكوميديا الرعوية أو الرعوية التاريخية أو التاريخية التراجيدية أو الرعوية التاريخية الكوميدية التراجيدية، المشهد الذي لا يُجزَّأ، أو القصيدة غير المحدودة» («هاملت»، ٢، ٢، ٣٩٦-٤٠٠). هل يسخر شكسبير من نفسه؟ نلاحظ أن القائمة تتصدرها «الكوميديا أو التراجيديا أو التاريخ»، الأنواع الثلاثة التي تطبق فيما بعد على طبعة الفوليو سنة ١٦٢٣. كل من «الأعمال الرعوية» و«الكوميديا الرعوية» مصطلحان يمكن أن يطبّقا على «كما تشاء» أو «حكاية الشتاء». وتصف «التاريخية التراجيدية» بشكل مناسب مسرحيات مثل «يوليوس قيصر» و«أنطونيو وكليوباترا» اللتين تصوران تراجيديات كبرى من التاريخ. إذا كان «المشهد الذي لا يجزأ» يعني مسرحية تراعي وحدة المكان، فالوصف ينطبق على «كوميديا الأخطاء» و«العاصفة»، وأعمال أخرى. وإذا كانت «القصيدة غير المحدودة» تشير إلى المسرحيات التي لا تراعي وحدتى الزمان والمكان فالشواهد في أعمال شكسبير غير محدودة تقريبًا. بولونيوس ناقد أدبي سيئ لا يُعتمَد عليه في تعليق متبصر، لكن وصفه المشوش للفصائل المسرحية يبدو تعليميًّا حين نفكر في أنواع المسرح الشكسبيري.

يغطي وصف «الكوميديا» عددًا من الأمور. الكوميديا الرومانسية، عن عشاق شباب وما يواجههم من سوء الحظ، قوام المسرحيات التي كان شكسبير يكتبها في تسعينيات القرن السادس عشر؛ لكننا، في الوقت الذي كتبت فيه «هاملت» تقريبا، نواجه مجموعة من المسرحيات المدهشة إلى حد بعيد في اختلافها عن معايير الكوميديا الرومانسية،

حتى بحث النقاد لها عن أوصاف جديدة. أكثر الأسماء شيوعًا لهذه الأشكال الكوميدية الجديدة اليوم هو «كوميديا القضية» أو «مسرحية القضية». تصف لنا «العين بالعين» (١٦٠٣-١٦٠٤) فيينا تترنح في الإباحية الجنسية حتى أن الدوق نفسه يغيب عن البلدة، ويتركها تحت مسئولية نائبه، أنجلو، الذي يكتشف سريعًا أنه لا يستطيع السيطرة على رغبته الجامحة في فتاة تصمم على الانضمام إلى دير (إيزابيلا)، فيهددها النائب بإعدام أخيها كلوديو بتهمة الزنى إذا لم توافق على ممارسة الجنس معه. تتمثل طاعتها الظاهرية في وضع امرأة أخرى مكانها، وهي امرأة نبذها أنجلو قبل سنوات. هذه «الحيلة في السرير» تمرر الأمر على خير، لكن بوسيلة مريبة خلقيًّا. يدور العديد من مشاهد المسرحية في السجن. من بين أكثر شخصيات المسرحية حيوية القوادون ومديرات المواخير وزبائن عاهرات فيينا. حتى الزيجات في النهاية غريبة.

وهذا هو الحال أيضًا في «العبرة بالنهاية» (١٦٠١-١٦٠٥ تقريبًا). تصور هذه المسرحية شابا أرستقراطيا اسمه برِترام، يرفض بغطرسة إطاعة رغبة الملك في الزواج من فتاة من منزلة اجتماعية أدنى (هيلينا)، أنقذت حياة الملك، ويهرب إلى الحروب في صحبة نذل جذاب اسمه بروليس. هيلينا، مثل إيزابيلا في «العين بالعين»، تنقاد إلى وسيلة مريبة خلقيًّا، إلى حيلة في السرير: وبرترام يطارد ابنة أرملة أثناء حملته العسكرية في فلورنسا، ترتب هيلينا مع الأرملة أن تحل هيلينا مكان الابنة (ديانا) في ليلة اللقاء الجنسي المخطط له. يتعلم برترام درسًا عن الالتزام الذي على الرجال أن يتحلوا به للاعتراف بنتائج الاعتداءات الجنسية، وينتهي كل شيء على خير، كما يعد عنوان المسرحية، لكن ليس بدون إثارة أسئلة مزعجة عن فشل الإنسان. المسرحية كمسرحية كوميدية غير عادية في الانتباه بتعاطف لشخصيات كبيرة، مثل أم برترام و«لورد عجوز» اسمه لافيو، يكررون التعبير عن خيبة أملهم في الشباب وخاصة الفتيان. هذه ليست كوميديا عن المتعة المتهورة ومخاطر عشق الشباب.

توضع كل من «العين بالعين» و«العبرة بالنهاية» ضمن الأعمال الكوميدية في طبعة الفوليو سنة ١٦٢٣، ومن ثم توسعان فهمنا لما قد يكون شكسبير وضعه تحت اسم مرن. تحطم «ترويلوس وكرسيدا» القالب تمامًا. مكانها في طبعة الفوليو سنة ١٦٢٣ شاذٌّ تمامًا: تقف بين الأعمال التاريخية والأعمال التراجيدية، وغالبًا بدون أرقام صفحات،

ولا تُذكر في «الكتالوج» أو الفهرس. من الواضح أن وضعها في الطباعة جاء متأخرًا، بعد محاولة فاشلة لطبعها بعد «روميو وجوليت»، وهي محاولة تضعها بين الأعمال التراجيدية. المسرحية كوميدية أو تاريخية أو تراجيدية أو ما يتجاوز ذلك كله بشكل يقبل النقاش. إنها كوميديا قاتمة بروح رفيقاتها «مسرحيات القضية»، تصور محبَّيْن تتعرض علاقتهما القصيرة لنهاية مفاجئة نتيجة حرب بلا معنى بين اليونانيين والطرواديين ونتيجة فشل المحبين نفسيهما. هل هي مسرحية تاريخية من حيث إنها تؤرخ لأكثر الحروب شهرة- وبشاعة- في التاريخ. وهي تراجيديا في مسرحتها لموت بتروكلوس وموت هكتور بشكل خاص. والأكثر من كل ذلك أنها يمكن أن تكون هجاء. تبين لنا أصواتها الكورالية، وخاصة صوت بنداروس وترسيتاس، بنبرات خبيثة كيف «يأكل الفسق نفسه» (٥، ٤، ٣٥). كما يقول ترسيتاس في توصيف ساخر للحرب، «المسألة برمتها داعرة وديوث، معركة هائلة تجر الفئات المتنافسة لتنزف حتى الموت» (٢، ٣، ٧١-٧٣). لا يبدو أن «ترويلوس وكرسيدا» حققت نجاحًا على خشبة المسرح في أيامها، ومن المحتمل تمامًا أن ذلك يرجع إلى أنها اعتُبِرتْ من منزلة متقدمة جدًّا.

توسع الكوميديات الأخيرة التي كتبها شكسبير حدود ما قد يعنيه المصطلح. لم تكن «بركليس» (١٦٠٦-١٦٠٨ تقريبًا) ضمن طبعة الفوليو سنة ١٦٢٣ على الإطلاق، ربما لأن المحررين اعتبرا أن شكسبير لم يكتب إلا بعض أجزائها فقط. على أية حال ربما يمكن أن تصنف من ناحية كمسرحية رومانسية، ومن ناحية كمسرحية كوميدية تراجيدية: «رومانسية» بمعنى أن فيها كثيرًا من المغامرات «الرومانسية» من النوع الموجود في الكثير من حكايات السفر، المليئة بالغرائب، إلى بلاد بعيدة تنتهي بالتئام شمل المحبين من جديد، و«كوميدية تراجيدية» بمعنى أنها تدمج بين عناصر تراجيدية وكوميدية. على الجانب التراجيدي موت تيزا، زوجة بركليس، ظاهريًا، والمواجهات الوشيكة لابنته مارينا مع شرور زوجات الآباء، والقراصنة وأصحاب المواخير؛ وهناك فيما يتعلق بالكوميديا مشاهد الماخور المضحكة ولحظات البهجة اللطيفة حين يجتمع الأب والابنة والزوجة معا مرة أخرى في النهاية.

«سمبلين» (١٦٠٨ تقريبًا)، بشكل قابل للنقاش، كوميدية تراجيدية، مع أنها قريبة جدا من التراجيديا، حتى أن محرري طبعة الفوليو سنة ١٦٢٣ قرَّرَا طبعها ضمن المسرحيات

التراجيدية كآخر مسرحية في المجلد. ويمكن للمرء أن يفهم السبب الذي يجعل المحررين يضعانها هنا. ليس فقط لأنها مسرحية طويلة جدا، الثالثة من حيث الطول بعد «هاملت» و«ريتشارد الثالث»، بل لأنها أيضًا تدور في بريطانيا الأسطورية فيما قبل التاريخ في مسار «الملك لير». وهي تحتشد، مثل «عطيل»، بكثير من الآلام المبرحة نتيجة الغيرة الجنسية. غضب ليونتوس المستمر بعد موت زوجته إموجن غيرةً من عدم وفائها الظاهري، ثم ندمه الرهيب لافتراض أنه نجح في قتلها، مادة المسرحية التراجيدية التي لا نجاة منها إلا بفضل العون الإلهي الذي تتميز به القصة الكوميدية التراجيدية. الموت الغريب بقطع رأس مغازلها غير المرغوب، كلوتن، واعتراف أم كلوتن، الملكة، المرتعدة على سرير الموت، مما يتوقع المرء أن يجده في التراجيديا. إلا أنها توجد هنا.

ونوبات غضب غيرة ليونتوس ضد ملكته البريئة، هرميون، في «حكاية الشتاء» (١٦٠٩-١٦١١)، تراجيدية بصورة مماثلة في كثافتها وتأثيرها الخبيث. مرة أخرى يواجهنا موت في مسرحية منشورة ضمن الأعمال الكوميدية. تدمر ماميليوس، الأمير الشاب، تمامًا محاكمةٌ عامة لوالدته بسبب الزنى فيموت من الأسى والصدمة. يبدو أن هرميون أيضًا تموت من محنتها، ونُقَاد نحن في الحقيقة كجمهور للاعتقاد بأنها ميتة حقا. يُصدَم ليونتوس بشكل لا عزاء له بعار الإثم حين يدرك متأخرا جدًّا ما أقدم عليه. النتيجة أن النصف الأول من هذه المسرحية تراجيدي بكل معنى الكلمة، باستثناء بعض التلميحات بأن كل شيء سيكون على ما يرام في النهاية. الفاصل بين جزأي المسرحية بارز بشكل خاص. يأخذنا الزمن والكورس إلى الماضي على مدى ستة عشر عامًا وإلى العالم الرعوي في بوهيميا حيث برديتا، وقد تخلى عنها أبوها الملك لمصير بشع بتركها على شاطئ بعيد، تكبر بين الرعاة والراعيات. لا يمكن أن يكون مناخ الربيع المبهج في بوهيميا أكثر اختلافًا عن العالم الذي سقط فيه ليونتوس في صقلية. هنا في بوهيميا تزدهر الرومانسية بين برديتا وابن أمير (فلوريزل) بوليكسينز، وهو صديق غريب لليونتوس. في النهاية يشق المحبان الشابان طريقهما إلى صقلية وإلى التئام شمل الأب والابنة من جديد، ثم، في واحدة من أكبر غرائب شكسبير المسرحية، التئام الشمل مع الملكة هرميون التي من المفترض أنها ميتة.

وهكذا تكون «حكاية الشتاء» إيضاحا مميَّزًا للمقصود من « الكوميدي التراجيدي». إنها تجسد فن التأليف المسرحي الذي شارك شكسبير فيه كتَّابُ المسرح الآخرون في لندن في النصف الثاني من العقد الأول من القرن السابع عشر، ومن أبرزهم جون فلتشر[1]. يبدو الجمهور في المسارح العامة والمغلقة متشابهًا من حيث إنه كان يطالب بنوع من الأعمال الميتامسرحية البارعة التي نجدها في هذه المسرحيات. تستدعي وثبات «حكاية الشتاء» عبر جيل كامل من الزمن، بشكل مميز لهذا الجنس الأدبي إلى حد بعيد، معالجة مماثلة للزمن في «بركليس» (التي تكبر فيها مارينا من طفلة حديثة الولادة إلى فتاة في سن الزواج) وفي «العاصفة»، حيث تُقدِّم فجوة من اثنى عشر عامًا منذ طفولة ميراندا بالتذكر السردى، وليس بتتابع الأحداث على خشبة المسرح، وهكذا تكون «العاصفة» من هذه الناحية أكثر من مجرد كوميديا رومانسية في مسار «تاجر البندقية» و«ضجة فارغة». وحتى في هذه الكوميديات الرومانسية نجد عناصر من الكوميديا التراجيدية: في «تاجر البندقية» تبدو حياة أنطونيو في خطر من انتقام سكين شايلوك، وفي «ضجة فارغة» الاتهام الزائف بالخلاعة الجنسية الموجه ضد هيرو خطير لدرجة أنه يهددها بقضاء بقية حياتها في دير. تختلف ما تعرف بعد ذلك بالكوميديات التراجيدية في الدرجة عن الكوميديات الرومانسية المكتوبة قبلها، لا في النوع. في «العبرة بالنهاية»، مع أنها تصنف عادة كمسرحية قضية، عناصر كوميدية تراجيدية في نواحها على الحالة الوضيعة للطبيعة الإنسانية، وحل عقدتها بشكل مبهم وسحري تقريبا. يتحدى شكسبير، ككاتب كوميدي، التقسيم السهل طبقًا لأي «قواعد كلاسيكية».

تبدو، إذن، أفكار شكسبير عن الكوميديا متنوعة تنوع ألوان قوس قزح. ماذا عن التراجيديا؟ هنا مرة أخرى نجد رفضًا قاطعًا من شكسبير للالتزام بالجماعي. تضمين الكوميديا في أعماله التراجيدية أحد الشواهد على مخالفته المتعمدة بوضوح. وهو، طبقًا للمعايير الكلاسيكية، خدشٌ للذوق، ونتيجة لذلك كثيرًا ما انتُقِد شكسبير بقسوة من المثقفين ذوي التدريب الكلاسيكي حين يأتي، على سبيل المثال، على خشبة المسرح في «عطيل» بمجموعة من الموسيقيين المهرجين الذين يقارنون بشكل يفتقر إلى الذوق «رياح» آلات النفخ التي معهم بامتلاء البطن بالغازات، وما شابه، بمجرد أن

---

(١) فلتشر Fletcher (١٥٧٩-١٦٢٥): كاتب مسرحي إنجليزي.

يحذرنا إياجو من أنه ذاهب ليسمم عقل عطيل بأفكار عن الغيرة على زوجته (٣، ١، ١-٣١). وفي مسار مماثل، تساءل كثير من النقاد عن حكمة تقديم بواب سكران في «مكبث» للتنكيت على المزارعين الجشعين، والخياطين الإنجليز غير الأمناء، إلخ، بعد لحظات فقط من قتل مكبث لضيفه الملكي (٢، ٣، ١-٢٠). والمهرج الذي يجلب أفعى مختبئة في سلة من التين إلى كليوباترا وهي تستعدُّ للموت («أنطونيو وكليوباترا»، ٥، ٢، ٢٤١-٢٧٩) شاهد آخر. سوف تردُّ أكليشيهات «الترويح الكوميدي» بصعوبة على اعتراضات خطيرة: لماذا تحتاج التراجيديا إلى ترويح كوميدي؟ لماذا يتم كسر مزاج القلق الهستيري والشعور بالذنب؟ إلا أن غرضًا فنيًّا يمكن تخمينه عادة. يسخر بواب مكبث من موضوعات خطيرة عن «مراوغة» شيطانية (التزام يسوعي بتبرير كذبة بالاحتفاظ في عقله بِنِيَّةٍ مضمرة قد يكون التعبير عنها صحيحًا) ونار الجحيم، يذكرنا كل ذلك بالمصير المقدر لمكبث بأنه سوف «يذهب في طريق زهرة الربيع إلى المحرقة الأبدية» (١٨-١٩). حديث كليوباترا عن «دودة نيلوس الجميلة» التي «تقتل بدون ألم» بالغ الدلالة على حالتها الذهنية وهي تستعد للانتحار بأقل الطرق الممكنة إيلامًا. لا يهم إن كانت هذه المناقشات عن ملاءمة هذه الفقرات الكوميدية مقنعة دائما أم لا، النقطة الأساسية هنا أن شكسبير يبدو أنه لا يجد مشكلة في خلط الكوميدي بالتراجيدي.

وتحتوي «روميو وجوليت» أيضًا على بعض أكثر المشاهد التي كتبها شكسبير إضحاكا ومرحًا. ربما تكون المسرحية «تراجيديا كوميدية»؛ نهايتها بالغة الحزن. وهاملت غريب ببراعة في تعليقاته الهجائية الموجه إلى بولونيوس بوصفه بائع سمك، أو إلى المصائر الساخرة للمحامين وكبار ملاك الأراضي الذين ينتهي الحال بجماجمهم، بمرور الزمن، في قبضتيْ حفار القبور. «لماذا لا تكون هذه الجمجمة لمحام؟ أين الآن مغالطاته واستدراكاته وقضاياه وشروطه وحيله؟» («هاملت»، ٥، ١، ٩٨-١٠٠). وتنافس كليوباترا في «أنطونيو وكليوباترا» فلستاف كواحد من أكثر المخلوقات الكوميدية التي أبدعها شكسبير فتنة. المشاهد التي تواسي نفسها فيها، أثناء الغياب الطويل لأنطونيو، بوهن بأن تعذب مرديان المسكين لأنه مخصي، أو تتخيل بشكل سوقي حالها إذا صارت حصانًا «يحمل أنطونيو» (١، ٥، ٢٢)، أو تطير بجنون خلف الرسول الذي أتى إليها بأخبار زواج أنطونيو من أوكتافيا فتسمع الرسول برضا وهو يذكر لها السمات غير

الجذابة لمنافسِتِها، مشاهد لذيذة ببساطة. إذا كان شكسبير لا يتردد في إدخال عناصر تراجيدية في كوميدياته الرومانسية وأعماله الكوميدية التراجيدية، فالعكس صحيح باستخدام عناصر كوميدية في التراجيديا. إن تورية شكسبير، المبتكرة بصورة لافتة، التي دعاها دكتور جونسون ذات مرة «كليوباترا القاتلة»، التي تغريه بالابتعاد عن الفن الرفيع، ربما تكون شاهدًا آخر على رأيه الشامل عن تداخل الأجناس المسرحية بحيث يمكن أن نجد غرضًا عرَضيًّا للضحك في التراجيديا.

بحثت المقاربات الكلاسيكية الأصولية للتراجيديا الشكسبيرية بجدٍّ عن الخلل التراجيدي في الأبطال التراجيديين في أعمال شكسبير. رغم كل شيء، يعرف «كتاب الشعر» لأرسطو النوع الأسمى من التراجيديا بأنه النوع الذي يهوِي ببطل نبيل وبارز ليس ببساطة نتيجة سوء الحظ بل نتيجة هَمَرْتيا *hamartia*، وتُعرَّف بصور متنوعة بالخلل التراجيدي أو، بصورة أكثر ملاءمة، بالخطأ التراجيدي. (الكلمة باليونانية القديمة مشتقة من كلمة همرتنين *hamartanien*، وتعني يخطئ الهدف، يخطئ.) يفكر أرسطو في المقام الأول في مسرحية سوفوكليس «أوديب ملكًا» كمثال مكتمل على ما يقصده. حتى هنا يستمر عدم الاتفاق النقدي عما قد تعنيه همرتيا أوديب- الزهو والغضب والتجديف، أم الخطأ القاتل بقتله أباه والزواج من أمه، وهما عملان كتبهما القدر ولا يمكن تجنبهما. على أية حال، النتيجة بالنسبة للتقاليد النقدية الأرسطية الجديدة تضخُّم الهمرتيا كثيرًا كعنصر أساسي في مكونات البطل التراجيدي. ويميل المفسرون الأرسطيون في أوروبا الغربية لرؤية الهمرتيا من المنظور المسيحي كشيء قريب تمامًا من الخطية. ومن المؤكد تقريبا أنها قراءة خطأ للهمرتيا، لها علاقة بالتنجيس أو التدنيس بطرق منفرة للآلهة وليس بالذنب الأثيم، لكن طرق الأوروبيين الغربيين في قراءة أرسطو في العصور الوسطى ارتبطت بالتطلع إلى نظائر ثقافية، وكانت أوروبا الغربية، ولا تزال، عمومًا، ثقافة الإثم.

يبدو أن «عطيل» و«مكبث»، ظاهريًّا على الأقل، تجسدان أداة بنيوية تشبه الهمرتيا. عطيل نبيل مغربي يتمتع بقدرة استثنائية، يحب ديدمونة بإخلاص مثلما تحبه. قد يبدو خللُه التراجيدي غيرةً لا تستثار بسهولة لكنها مرعبة في قوتها بمجرد إيقاظها. يقبل أخيرًا مسئوليته عن قتل زوجة بريئة نتيجة لغضب الغيرة؛ جره إليه داهية ماكر، إياجو، لكن عطيل يعرف أن الإثم إثمه أساسًا. إنه، في تقديره النهائي، «شخص لم يحب بتعقل لكن

بإخلاص شديد/ شخص لا يغير بسهولة، فلما انفعل،/ ارتبك إلى أقصى درجة» (٥، ٢، ٣٥٤-٣٥٦). ولا يطلب من الشياطين إلا أن تطرده بسياط «من تملك هذه البصيرة السماوية»، وتقذفه «في الرياح»، وتشويه «في الكبريت» وتغسله «في الخلجان المنجدرة في نيران سائلة» (٢٨٦-٢٨٩). يبدو معنى هذه التراجيديا جليًا، وهي في الحقيقة قريبة من فكرة أرسطو، التي ترى أن التراجيديا تكون أكثر دلالة حين تجد رابطة بين السبب والنتيجة، بين سوء الطالع والمعاناة. يلاحظ عطيل على الأقل أن العقاب كان بفقد ديدمونة للأبد من خلال وكالته الجاهلة. الفكرة مشبعة بالقيم المسيحية هنا؛ كل من عطيل وإميليا يعتبران إياجو «شيطانًا» (٥، ٢، ١٣٥، ٢٩٤-٢٩٥) سيطر على عطيل بإغواء ماكر، ودمَّر لبعض الوقت إيمانه بطيبة ديدمونة. واستعادة عطيل إيمانه بطيبتها يمنح أيضًا معنى لهذه التراجيديا؛ دمر عطيل سعادته ويرى معاناته عقابًا عادلا، لكنه يرى أيضًا طيبة ديدمونة حقيقة خالدة. إنها، كما قالت إميليا: «الأكثر ملائكية» (١٣٤).

يعبر مكبث بالفصاحة نفسها عن النتائج الروحية الخطيرة للقتل الذي يفكر فيه ثم يقترفه، وعن الإحساس بالإثم الذي يجثم على صدره. حتى هذه الترجمة إلى مصطلحات مسيحية تفتقد بصيرة المعنى اليوناني للهمرتيا، الارتباط بين السبب والنتيجة ليس أقل وضوحًا. «هذا العدل المنصف/ يأمر مقومات كأسنا المسممة/ إلى شفاهنا» (١، ٧، ١٠-١٢)، يتأمل في مناجاة والوقت الذي حدده لقتل الملك دنكان يقترب بسرعة. دنكان في قلعة مكبث واثقًا تمامًا: كملك يدين له مكبث بالإخلاص، وكضيف يدين له مكبث بواجب مقدس كمضيف وحارس.

ثم، دنكان هذا
كان يؤدي سلطانه باعتدال شديد، وكان
بالغ النقاء في منصبه العظيم، حتى أن فضائله
ستدافع عن نفسها كالملائكة، بصوت عال، ضد
عمق لعنة اغتياله؛
والأسف، مثل طفل حديث الولادة عار

يمتطي الريح، أو ملائكة السماء، على جياد
فوق رسل الهواء غير المرئية،
سيضع الفعلة الرهيبة أمام كل عين،
حتى تغمر الدموعُ الرياح.
(«مكبث»، ١، ٧، ١٦-٢٥)

وهكذا يكون مكبث على وعي تام بأن ما يقدم عليه إثمٌ شنيع، ضد الأخلاق الإنسانية وضد السماوات. لا يحثه على الإقدام إلا «طموحه الرهيب» (٢٧) وتحريض الأخوات الساحرات وزوجته. من السهل تحديد همرتيا مكبث وتسميتها بالمصطلح المسيحي: طموح آثم، شر من إغواء الشيطان نفسه. تبدو «هاملت» بسبب كل تعقيدها الشعري الغريب مثل قضية الجريمة والعقاب.

إلا أن المسرحيات التراجيدية الشكسبيرية الأخرى ليست مفتوحة على هذا النحو للتحليل الأرسطي الجديد، وتوحي بأن شكسبير كثيرًا ما فكَّر في التراجيديا بمصطلحات مختلفة بصورة مذهلة. كثيرًا (كثيرًا جدًّا) ما يتم تحليل شخصية هاملت باعتباره ضحية لتردده: همرتيا هاملت، كما يُزعَم تتمثل في ميله للتأجيل. صحيح تمامًا أن هاملت يعنِّف نفسه بقسوة لأنه لا يعمل بشكل أسرع وبحسم استجابة لأمر شبح أبيه بأن «ينتقم لقتله الشنيع والأكثر منافاة للطبيعة». يرد هاملت: «أسرعْ لأعرف،/ فأنطلق بأجنحة مثل السنونو/ في سرعة التأمل أو خواطر العشق،/ مندفعًا إلى انتقامي» («هاملت»، ١، ٥، ٢٦-٣٢). إلا أن قراءة أكثر شمولا للمسرحية تحثنا على التفكير في أن هذا الفعل المنطلق مثل السنونو غير ملائم ومتهور غالبًا، كما يحدث حين يقتل هاملت بولونيوس في غرفة أمه، مفترضًا بشكل منطقي أنه لابد أن كلوديوس هو الذي يكمن خلف الستائر، ولم يكن هناك في الحقيقة. النتيجة موت بلا مبرر يرسل بهاملت مجبرًا إلى إنجلترا ويحرك النهاية التراجيدية للمسرحية، بما في ذلك عودة ليرتس ثائرًا لينتقم لموت أبيه. ليرتس لا يتردد، وطبقا لذلك ينتهي به الحال لذبح هاملت بوسيلة خادعة لأن ليرتس لم يعرف ما فيه الكفاية ليدرك أن النذل الحقيقي في القضية هو كلوديوس. على العكس،

قرار هاملت أخيرًا بترك الأمور للعناية الإلهية يأتي بنهاية أكثر إقناعًا مما دبر هاملت أو أي شخص آخر: ذبح كلوديوس، وميتة نبيلة للأمير هاملت، وقد سوى الخلاف مع أمه المحتضرة وتخلص من عبء الحياة في هذا العالم المضطرب. هنا في الحقيقة «غاية/ يتمناها المرء بإخلاص» (٣، ١، ٦٤-٦٥).

إذا لم يكن الميل للتأجيل إجابة مقنعة جدًّا لبحثٍ عن همرتيا هاملت، ما الإجابة المناسبة إذن؟ ربما تكون الفكرة الأفضل تنحية السؤال برمته جانبًا، والتفكير في هاملت بدلا من ذلك كرجل طيب عليه أن يدفع ثمن الفساد المستشري في العالم. إنه شريف بدرجة لا تناسب هذا العالم. حين يكون نافد الصبر وصعبًا، وهو كذلك غالبًا، يكون بهذه الصورة مع مَنْ يعتبرهم حمقى، مثل بولونيوس، أو انتهازيين، مثل روزنكرنتز وجلدنسترن، أو أنذالًا، مثل كلوديوس. إنه فظ مع أمه، لكن ذلك يرجع إلى أنه يريد بصدق إنقاذها مما يرى أنها تأثيرات مميتة روحيًّا لحياتها الآثمة مع كلوديوس. يندم بعمق على الميتة التعيسة التي لاقتها أوفيليا، ويتبادل العفو عن طيب خاطر مع أخيها. وهو مع هوراشيو صديق محب ومخلص. ينفذ هاملت في النهاية ما أمر به أبوه، لكن بطريقة تحله من تبعية القتل بدم بارد. يموت، ليدفن بكل الطقوس الجنائزية الملائمة لجندي، حيث إنه، كما يقول فرتنبراس، رجل كان على الأرجح، لو صار ملكًا، «فسيبرهن على أنه ملك رائع» (٥، ٢، ٣٩٨-٤٠٠). يتمنى هوراشيو لصديقه المحتضر «ليلة طيبة» طويلة، مضيفًا: «وأسراب من الملائكة تغنى لك وتصحبك إلى حيث تستريح!» (٣٦١-٣٦٢). هاملت بطل تراجيدي في عالم لا يعرف ما يفعله مع هؤلاء الأبطال إلا بعد فوات الأوان، حتى تجرفهم مفاسد هذا العالم.

«روميو وجوليت» تراجيديا أخرى لا تخضع بشكل جيد للتأكيد المطلق على الخلل التراجيدي. روميو وجوليت ليسا حتى بطلين تراجيديين بالمعنى الأرسطي المعتاد: ليسا من منزلة بطولية أو أسطورية، مثل أوديب أو ميديا[1]، لكنهما شابان لطيفان عاديان يقعان في الحب مثل الشخصيات المحورية في الكوميديا الرومانسية. ومع أنهما يتوقان بشدة للتوحد كزوج وزوجة، إلا أن أية محاولة للعثور على معنى لمأساتهما بتعجل شديد

(١) ميديا Medea: أميرة وساحرة في الميثولوجيا اليونانية ساعدت جاسون Jason في الحصول على الجرة الذهبية وعاشت في رفقته، وقتلت أبناءهما انتقامًا منه على خيانته.

ستكون محاولة غير مناسبة بالتأكيد. مشكلتهما أن عالم المنافسات المرة بين أسرتيهما لن يدعهما يسعدان معًا. حتى حين يبدو أن أبويهما قد يميلان إلى نسيان العداء بين كبوليت ومونتيجو، تكون روح الثأر قوية جدًّا. يساهم سوء الفهم في الكارثة: يمكن أن نفهم السبب الذي يجعل جوليت لا تستطيع أن تخبر والديها بزواجها من روميو. يلعب الحظ السيئ والتوقيت المؤسف دورًا حين تضيع مذكرة الراهب لورنس إلى روميو المنفي. في لحظة حاسمة، يتحمل روميو بعض المسئولية عن المأساة نتيجة قراره المندفع بقتل تيبالت انتقامًا لموت مركوشيو؛ يستسلم روميو للغرائز القوية للثأر بطريقة تجعله يندم بسرعة. وحتى هنا، لا يستطيع المرء أن يشيِّد إطارًا لهذه المسرحية باعتبارها تتمركز على همرتيا. بدلا من ذلك، يقول كبوليت: روميو وجوليت «ضحيتان مسكينان لعداوتنا» (٥، ٣، ٣٠٤).

يمكن استدعاء شواهد أخرى. الملك لير وجلوستر في «الملك لير» عجوزان أحمقان يقومان باختيارات تجلب الكوارث، لكن الحكم عليهما بأن البؤس الذي يعانيان منه من صنع أيديهما يعني الانحياز إلى صف جُنْريل وريجان وإدموند. يقول لير: الرجال المسنون «يؤثَم في حقهم أكثر مما هم آثمون» (٣، ٢، ٦٠). ويمكن فهم «يوليوس قيصر» بقدر معين بالمصطلحات الأرسطية، بدون اندهاش، حيث إنها مأخوذة عن التاريخ الكلاسيكي القديم، لكن حتى هنا يكون التأكيد المسرحي على الخسارة الساخرة أكثر من التأكيد على اعتبار عقاب القيصر وبروتس وكاسيوس نتيجة الغطرسة. تعكس «أنطونيو وكليوباترا» قيود التعريف التراجيدي الكلاسيكي بنهايتها التي تشهد ابتهاجًا بالنصر حيث تفوَّت كليوباترا على أوكتافيوس قيصر فرصة عرضها في روما أسيرة له. تنبع أفكار شكسبير عن التراجيديا بشكل برجماتي وتتنوع بتنوع المسرحيات التي تصمم من أجلها.

والنقد الذي وجهه بن جونسون إلى شكسبير طريقة مفيدة مرة أخرى في تقييم الأفكار الأدبية لشكسبير من منظور مضاد لكاتب ومنظر يدعي أنه ينتمي للكلاسيكية الجديدة. إلى جانب الثناء الذي فحصناه من قبل، قدم جونسون كثيرًا من التعليقات المقابلة. اشتكى إلى وليم درموند من هوثورندن في سنة ١٦١٨ من أن شكسبير «أراد الفن»، كما يمكن أن يُرى في «استحضاره عددًا من الرجال يقولون إنهم عانوا نتيجة تحطم سفينة

في بوهيميا، حيث لا يوجد بحر على بعد مئات الأميال.» ومن المفترض أن جونسون كان يقصد «حكاية الشتاء»، حيث تُذكَر بوهيميا مرات عديدة (ولا تذكر في أي موضع آخر من أعمال شكسبير)، وحيث تترك في الحقيقة الطفلة برديتا في منطقة مهجورة على الشاطئ. يتبع شكسبير مصدرَه، «بندوستو *Pandosto*» لروبرت جرين، في الكلام عن ساحل بحر في بلد يقع تقليديًّا في وسط أوروبا. نفاد صبر جونسون هنا من عدم الدقة جزء من السخرية من شكسبير نتيجة الأخطاء التاريخية في «يوليوس قيصر» في وصف شوارع مدينة روما بأن فيها «جدرانًا وشرفاتٍ»، «أبراجًا ونوافذَ» وحتى فوهات مداخن» (١، ١، ٣٨-٣٩) كما لو كانت روما القديمة لندن القرن السادس عشر، وفيها ساعة مدهشة (٢، ١، ١٩٢).في تجاهل أحمق لحقيقة أن الساعة الآلية لم تبتكر إلا سنة ١٣٠٠ تقريبًا. القضية الأكبر بالنسبة لجونسون أن شكسبير كان يكتب بسرعة شديدة. لاحظ جونسون في «الخشب أو الاكتشافات *Timber, or Discoveries*»: «كثيرًا ما ذكر الممثلون كتبجيل لشكسبير أنه في كتاباته، بصرف النظر عما كتب لم يشطب سطرًا أبدًا. وكان ردي، ليته شطب ألفًا.»

اعترض جونسون أيضًا بحماس على طريقة شكسبير، الحرة والمتساهلة، مع الاحتمالية على خشبة المسرح ومع وحدات الزمان والمكان والحدث. ندد جونسون في استهلاله لطبعة ١٦١٦ من «كل إنسان ودعابته» بمسرحيات التاريخ الإنجليزي التي يقاتل المقاتلون فيها «بثلاثة سيوف صدئة،/ وبمساعدة بضع كلمات طولها قدم ونصف،/ يدافعون عن يورك وبرطمانات لنكستر الطويلة،/ وفي المنزل الرث ينكئون الجراح». تستمر هذه المقدمة لتفضل المسرحيات «حيث لا كورس ينطلق بك عبر البحار،/ أو عرش يصدر صريرًا يسقط، يعجب الأولاد،/ أو هجاء لاذع يُرى فيرعب/ السيدات، أو تسمع رصاصة منطلقة/ فتعتقد أن السماء ترعد، أو طبلًا عاصفًا/ يدمدم ليخبرك بقدوم العاصفة». مقدمة «معرض بَرثولوميو» (طبعة ١٦٣١) تقارن العالم المسرحي لجونسون بالفنتازيات بعيدة الاحتمال في المسرح الرومانسي: «إذا لم يكن هناك أبدًا خادم بشع في المعرض، فمن يقدم العون، يقول [جونسون]، أو عشًا للمهرجين؟ إنه يشمئز من جعل الطبيعة تخاف في مسرحياته، كتلك التي تولد الحكايات والعواصف، وتلك المشاهد الهزلية، ليمزج رأسه بكعوب الرجال الآخرين.»

يشير كل هذا النقد إلى شكسبير كمذنب أساسي بين كتاب المسرح في لندن، حتى حين لا يُذكَر شكسبير بالاسم. «يدافعون عن يورك وبرطمانات لنكستر الطويلة» لا يمكن أن يكون لهذه الجملة هدف آخر مهم، حيث إن شكسبير كتب ثماني مسرحيات عن الموضوع. الكورس الذي ينطلق بالجمهور عبر البحار يبدو إلى حد بعيد مثل الكورس في «هنري الخامس»، الذي يعد الجمهور «ثم إلى فرنسا نأخذك سالمًا،/ ونعود بك» (الكورس ٢، ٣٧-٣٨)، مع أن كتاب مسرح آخرين استخدموا الحيلة نفسها أحيانًا. ويميز الرعدُ، الذي يعلن عن اقتراب عاصفة، المشهدَ الافتتاحي في «العاصفة»: «صوت ضجة عاصفة ورعد وبرق»، ليتبعها بعد قليل «يدخل ملاحون، مبتلون.» «عرش يصدر صريرا» ينزل بأوناش وحبال من باب معلق في «السماوات» على خشبة المسرح سمة بارزة في «سمبلين»: «ينزل جوبيتر في الرعد والبرق، جالسًا على نسر» (٥، ٤، ٩٢). في الفصل الرابع من «العاصفة»، «تنزل جونو» (٧٢) لتبارك خطوبة ميراندا وفرديناند. يُفزِع «الرعد والبرق» (١، ٣) سكان روما عشية اغتيال يوليوس قيصر. تتكرر «اهدئي أيتها العاصفة» في «الملك لير» والملك العجوز يغامر في «المناخ الأحمق» في الفصل الثالث، المشهد الأول والمشهد الثاني. ربما ثبت أن الفرقعات أو الألعاب النارية مفيدة في حصار هارفلير في «هنري الخامس»، « يطلق المدفعي الرشيق/ بمضرم النار المدفع الشرير،/ وينهار كل شيء أمامهم»، في اتجاه خشبة المسرح، «صوت أبواق، وانفجار في القاعات» (كورس ٣، ٣٢-٣٤). وتقدم مشاهد القتال الأخرى فرصًا مماثلة. يعتذر شكسبير نفسه، من خلال الكورس، عن تقديم هذا التصوير الناقص بشكل مخيف للانتصار العظيم الذي حققه هنري الخامس في أجينكورت، «حيث- أوه، للأسف!- سنلحق كثيرًا من الخزي/ بسيوف أربعة أو خمسة حقيرة رثة/ لا تصلح في شجار مضحك/ باسم أجينكورت» (الكورس ٤، ٤٩-٥٢). لم يستطع جونسون أن يعبر عن ذلك بشكل أفضل. وبالنسبة لخدم بشعين، «حكايات، عواصف، ومثل تلك المشاهد الهزلية»، لا نحتاج إلا إلى النظر إلى «العاصفة»؛ إن استخدام جونسون لكلمة «العواصف» يجعل موضوع غضبه النقدي واضحًا.

تبدو عقيدة شكسبير في الأدب، بالرغم من أنها لم تذكر بكلمات كثيرة، واضحة تمامًا في الممارسة: يختلف مع جونسون نقطةً نقطة. تراعي «العاصفة» وحدات الزمان

والمكان والحدث، كأن شكسبير يقول لجونسون والنقاد الذين لهم العقلية نفسها، في وداعه لخشبة المسرح: ترون، أستطيع الالتزام بالوحدات المسرحية بشكل جيد حين أريد. لكن حتى هنا، يستحضر شكسبير «خادمًا بشعًا» في شخص كلبيان، وهذه «المشاهد الهزلية» في صورة «عدة أشخاص غرباء يدخلون ومعهم طعام يكفي لوليمة» بينما يسمع صوت «موسيقى هادئة وغريبة» من المفترض أنها تصدر من مكان خفي. يظهر بروسبيرو «على القمة، غير مرئي» (٣، ٣، ١٧-١٩)، يعني في أعلى المسرح، مرتديًا ملابس «غير مرئية» مثل ملابس بوك وأوبيرون في «حلم ليلة في منتصف الصيف». يمكن أن نتخيل سخرية جونسون من الملابس «غير المرئية». كيف يمكن للمرء أن يرى شخصًا «غير مرئي»؟ إلا أن شكسبير يستحضر بدون ندم أشباحًا أو أرواحًا أو سحرة أو الأخوات الساحرات، إلخ، يظهرون لبعض الأشخاص ولا يظهرون للآخرين. شبح والد هاملت يزور هاملت في جناح أمه ولا يرغب في أن يراه جرترود («هاملت»، ٣، ٤). يظهر شبح بانكو لمكبث ولا يراه أي شخص آخر على طاولة المأدبة («مكبث»، ٣، ٤). يمكن أن يبدو الأثاث كأنه يطير في الهواء: حيث يظهر أريل في «العاصفة» «مثل كائن خرافي» ليوبخ ألونسو وأنطونيو وسبستيان على خياناتهم، «يقبض بأجنحته على الطاولة، وبحيلة غريبة تتلاشى المأدبة» (٣، ٣، ٥٢). إنها طاولة المأدبة التي أتى بها «الأشخاص الغرباء» قبل ذلك بقليل ليضايقوا الطليان البائسين بمشاهد مزعجة، دافعين حتى الأنذال إلى الاعتراف، «الآن أؤمن/ بوجود وحيد القرن؛ وبأن في بلاد العرب/ شجرة واحدة، عرش العنقاء، عنقاء واحدة/ تتولى الحكم في هذه الساعة هناك» (٣، ٣، ٢١-٢٤). يسعد شكسبير بسحر المسرح، ولا يتردد في لفت الانتباه إلى حيله المسرحية الفارغة. ومن المفترض أن جونسون يكره كل ما يمت إلى هذه الأشياء بصلة.

يرتبط شكسبير بدرجة كبيرة مع النظرية الأدبية الجونسونية(١) في المشهد السابع من الفصل الثاني من «كما تشاء». واجه جاك، الهجَّاء الناقم في المسرحية، للتو أحمقَ (تتشستون) في الغابة، وكان يرغب بشدة في أن يخبر الدوق الكبير وأتباع الدوق بما أوحي به اللقاء مع تتشستون لجاك ففكر فيه. يريد جاك رخصة «أحمق لا لوم عليه» («الليلة الثانية عشرة»، ١، ٥، ٩١) ليتحدث ضد الحماقة الإنسانية. يؤكد: «يجب أن

(١) الجونسونية Jonsonian: نسبة إلى جونسون.

تكون لي الحرية/ مع الجميع/ وأن أكون طليقا كالرياح،/ لأعصف بمن أريد» («كما تشاء»، ٢، ٧، ٤٧-٤٩). يحذِّر أهدافه المقصودة بأن عليهم أن يكونوا طيبين ليسلموا من لسانه، خشية أن يكشف عن حماقتهم بالرد بغضب وبشكل شخصي؛ إذا استطاع الملاحظون التظاهر بأنهم يبدون «بلا حراك» (٥٥)، فقد يُفترَض أنهم ليسوا الموصومين بالاتهام. يريد جاك، كهجَّاء، أن يضم القوة مع الحماقة المهنية، لأن الأحمق حر في أن يقول كل ما يخطر على باله. يعلن جاك: «ألبسني ثوب المهرج، اسمح لي/ بالتعبير عما في عقلي، وسوف أواصل/ تطهير الجسد العفن من العالم الملوَّث،/ إذا تلقوا دوائي بصبر» (٥٨-٦١). هذا بيان هجَّاء روماني؛ الأفكار بوضوح أفكار هوراس وجوفنال وبرسوس[1]. يلخص شكسبير ببراعة، من خلال جاك، الدفاع القديم والخالد عن الهجّاء الأدبي: يؤدي وظيفة مفيدة اجتماعيًّا بعرض الحماقة البشرية. إنه «دواء» مصمم «لتطهير العالم الملوث».

يدافع جاك عن الهجاء بأنه فن خلقي، ليس فقط لأنه يعمل لصالح المجتمع عمومًا لكن لأنه يهاجم المساوئ الآثمة. يقدم جاك أمثلة. سوف يصيح ضد الغرور، وخاصة الغلو في الملابس: سوف يندد بأي «امرأة في المدينة» أو زوجة وجيه مدني تفترض أن تحمل «تكلفة الأمراء على كتفيها الحقيرين» (٧٠-٧٦)، أي تبذر الأموال على الرفاهية كما لو كانت أرستقراطية. تندد الملاحظة بالعجرفة الاجتماعية ببرود: على الزوجات في المدن ألا يرتدين فوق مستواهن. أزواجهن ليسوا مستثنين، بالطبع. يتساوى في رأي جاك أي شخص يؤدي «أبسط الأعمال» (منزلة اجتماعية متدنية) ويعترض بأن «حسن مظهره» أو أبهة ثيابه «ليست من شأني» (أي أنها ليست على حسابي وبالتالي فهي أمر لا يخصني كهجَّاء)، لكن من يتصرف بمثل هذه الطريقة يوضح أن ما قاله الهجَّاء صحيح: إنه «يوائم/ بين حماقته وطبيعة كلامي» (٧٩-٨٢). جزء من التبرير الذاتي لجاك، بتعبير آخر، حين يتصرف من يوجه لهم هجاءه بطريقة تبدو وكأنهم يعلنون عن إثمهم، لا يكون لديهم ردٌّ منطقيٌّ على من ينتقدهم. ليناسب الحذاء من ينتعله.

إن آخر دفاعات جاك عن فنه كهجَّاء، وربما يكون أكثرها أهمية، أنه لا يهاجم أفرادًا. إنه يرسم صورة عامة للحماقة الإنسانية ثم يترك قارئه أو مستمعه يحدد ملاءمة الحالة

---

(١) جوفنال Juvenal (٦٠-١٤٠ م.): هجاء روماني. برسوس Persius (٣٤-٦٢): شاعر وهجاء روماني.

المفترضة. يتساءل: «ماذا إذن؟» حين قدم تخطيطًا لشخصية عامة عن «امرأة المدينة» أو من يؤدي «أبسط الأعمال»، لم يحدد أسماء. يواصل: «لأرى/ من أزعجه لساني، إذا كان ما قلت ينطبق عليه،/ فهو الذي أزعج نفسه. إذا كان نقيا،/ فكلامي يشبه إوَزَّةً برية تطير/ لا يتهم أي إنسان» (٨٣-٨٧). الهجاء الحقيقي لا يؤذي إلا الذين ينطبق على سلوكهم نوع الهجاء. على العكس، أي شخص «نقي» من الحماقة المطروحة لن يمسه شيء في الحقيقة. وهذه، مرة أخرى، هي النظرية الكلاسيكية في الهجاء. تظهر عند هوراس وفيما تلاه أيضًا من الهجائين، بما فيهم الكسندر بوب[1] في القرن الثامن عشر. إن عبقرية شكسبير وإنصافه ككاتب يمكنانه من تكثيف تعقيدات التفكير النقدي الأدبي الكلاسيكي إلى شعر مكثف لكنه جلي ببراعة.

في الوقت ذاته، لا يفوِّتُ شكسبير فرصة لرد سريع متعمق. الدوق الكبير يحب جاك وربما يعجب به، لكنَّ لديه تفسيرًا مختلفًا تمامًا عن دوافع هذا الهجَّاء: يمكن أن يكون الهجاء طريقة للعودة إلى أعداء شخصيين، وهو في الغالب الأعم تعبير عما اقترفه المرء نفسه من زلات خلقية يرصدها الآن في الآخرين لتبرئة نفسه. «تبا لك!» يوبخ الدوقُ الكبير جاك، ربما بروح طيبة، لكن ببعض العنف. «يمكن أن أقول ما تستطيع أن تفعله»، يواصل:

أبشع الآثام الحمقاء، في إثم التوبيخ.
لأنك نفسك كنْتَ خليعًا،
وشهوانيًا كوحشٍ يلدغ نفسه؛
وكل القروح المجسدة والشرور الجلية
التي جمعتها في فجورك
ستفرغها في العالم كله.

(٢، ٧، ٦٢-٦٩)

(١) بوب Pope (١٦٨٨-١٧٤٤): كاتب إنجليزي، اشتهر بأعماله الهجائية الساخرة.

ربما توحي حقيقة أن جاك لا يقدم دليلا في المسرحية على سلوكه الخليع بأن وصف شكسبير «للهجَّاء» هنا عام. ويرى الدوق الكبير أن الهجائين يحفِّزهم إدراكٌ قلِقٌ لطرقهم الفاسقة، ومن ثم يكونون جميعًا أكثر شغفًا برؤية السلوك الفاسق في الآخرين ولعنه. يعشق الشيطان الصحبة.

تنتهي المناظرة في «كما تشاء» بشكل جذاب، كما هو الحال في مواضع أخرى مع معالجة شكسبير للقضايا الخلافية بشكل جدلي. ومن المؤكد أن الهجاء كان قضية خلافية حين مُثِّلتْ هذه المسرحية للمرة الأولى سنة ١٥٩٩. ملأت سلسلة من القصائد الهجائية الرومانية أكشاك باعة الكتب في ذلك الوقت، بما في ذلك «*Virgidemiae*» لجوزيف هول[1] (١٥٩٧) و«مسخ صورة بجماليون *Metamorphosis of Pygmalion's Image*» لجون مارستون[2] (١٥٩٨)، إضافة إلى المسرحيات الهجائية التي شملت «كل إنسان في دعابته» (طبعة الكوارتو، ١٥٩٨) و«كل إنسان بدون دعابته» (طبعة الكوارتو، ١٥٩٩) لجونسون. وصدر بعد ذلك بوقت قصير «الشويعر *Poetaster*» لجونسون و«ساتيروماستكس، أو كشف الشاعر الظريف *Satiromastix, or The Untrussing of the Humorous Poet*» لتوماس ديكر[3] وجون مارستون في سنة ١٦٠١. كانت بعض هذه الأعمال شخصية إلى حد بعيد ولا تعرف الخجل. كان جونسون في وسط المعمعة. ربما ضمَّن شكسبير بعض نقد جونسون في أوصاف أخيل وأجاكس في «ترويلوس وكرسيدا»، لكن شكسبير عمومًا ابتعد عن الهجاء الصريح. كيف رأى شكسبير الهجاء كجنس أدبي ومسرحي؟

ربما تقدم «كما تشاء» بعض التلميحات. يقدم شكسبير، كما رأينا، دفاعا عن الهجَاء ونقدًا له ببصيرة وتعاطف. في الوقت ذاته، تحتلُّ المناظرة بين جاك والدوق الكبير معظم المشهد السابع من الفصل الثاني، في غابة أردن. يحدث الكثير. المناظرة حول الهجاء يتبعها مباشرة ظهور أورلاندو الشاب بشكل مفاجئ، متعطِّشًا ومتلهِّفًا لإنقاذ حياة خادمه العجوز، آدم، وكان قريبًا من الموت. أورلاندو مستعد، بسيف في يده، لاستخدام العنف

---

(١) هول Hall (١٥٧٤-١٦٥٦): أسقف وهجَّاء إنجليزي.

(٢) مارستون Marston (١٥٧٦-١٦٣٤): شاعر وكاتب مسرحي وهجَّاء إنجليزي.

(٣) ديكر Dekker (١٥٧٢-١٦٣٢): كاتب مسرحي إنجليزي، والمسرحية المذكورة رد على «الشويعر» لجونسون، ويعتقد بعض الدارسين أن ساتيروماستكس يمثل جونسون.

لتحقيق غايته. إلا أن عدوانيته تُقابَل بشفقة وكرم. يسأله الدوق الكبير: «ماذا تريد؟ سيرغمنا لطفك/ أكثر مما تحركنا قوتك نحو اللطف» (٢، ٧، ١٠١-١٠٢). يتلقى أورلاندو وآدم العناية التي يحتاجان إليها، ويصبحان جزءًا من جماعة الغابة. بالإضافة إلى أن الحادث يشجع الدوق الكبير على التفكير بشكل أوسع عن سبب احتياج البشر لرعاية كل منهم للآخر. عرف الدوق الكبير ورفاقه معنى المعاناة. وهذه المعرفة تولِّد فيهم أملا في عالم أفضل من القيم الجماعية المشتركة:

صحيح أننا رأينا أيامًا أفضل
وسمعْنا الجرسَ المقدس ينادينا إلى الكنيسَة
وجلسْنا إلى موائد رجال كرام وجففنا عيوننا
من الدموع التي ولَّدتها الشفقة المقدسة
ومن ثم اجلسْ بلطف،
وتناولْ ما لدينا من مساعدة
كل ما قد يسد حاجتك.

(٢، ٧، ١١٩-١٢٥)

ينتهز جاك، من جانبه، المناسبة ليتأمل المراحل السبع من عمر الإنسان من الرضاعة إلى الطفولة إلى الكبر إلى الشيخوخة، آخذا رؤية هجائية بشكل أكبر بأن الحياة في النهاية ليست إلا عملية وجودية للتقدم في العمر. تستمر المناظرة. إلا أن أفكار الشفقة والعفو والجماعة تسود في عالم الكوميديا الرومانسية الشكسبيرية. وهذه ليست الإجابة الأخيرة لشكسبير إطلاقًا، لأن بعض الآراء المتشائمة بقوة لا تزال بحاجة إلى المعالجة في التراجيديات الكبرى التي كتبت بعد ذلك ببضع سنوات. إلا أن جاذبية رأي هجائي، عند هذه النقطة سنة ١٥٩٩، تستسلم لسلوى فلسفة أكثر تلطفا.

وحتى برغم أن شكسبير يكره عرض نفسه كمنظِّر أدبي، إلا أنه يقدِّم إجمالا في أعماله رأيًا نقديًّا شاملا في فنه. يمكن للشعر والمسرح، وعليهما، أن يؤديا هدفًا خلقيًّا ساميا،

ليس من خلال الوعظ الجامد، بل بتقديم أمثلة مسرحية حية. ويمكن لفن من هذا النوع المثير أن يخفف الكثير من آلام القلوب ومساوئ الحياة، ويمكن له أن يبقى بعد تخريب الزمن. وطبقا لذلك، على المسرح والتمثيل تجنب المناشدات الرخيصة للذوق العام. عليهما حتى التودد إلى «جمهور الفناء» الذي يبتهج من «الاستعراضات الغبية التافهة المليئة بالضجيج» للارتقاء بمداركه حين يأتي لمشاهدة المسرحيات. الفن المسرحي الأكثر صدقًا هو ذلك الذي يبحث عن استحسان الذين يفهمون حقًّا ما يدور حوله الفن ويكسب استحسانهم. من المفترض أن شكسبير لا يقصد أن على الفنان ألا يكتب إلا للبلاط وأولئك المدربين تدريبًا جامعيًّا؛ هو نفسه لم يلتحق بجامعة من الجامعات، ويقف ضمنيًّا دليلا حيًّا على أن المرء يمكن أن يكون على أعلى قدر من الأهمية الفنية بالتعليم الذاتي.

يكشف شكسبير عن قليل من التعاطف مع «القواعد» الكلاسيكية عن الزمان والمكان والحدث، وكانت معشوقات المتعلمين وكتاب المسرح الذين تلقوا تدريبًا كلاسيكيا. ومن المؤكد أنه يستطيع أن يتبع القواعد بيسر وبراعة حين يبدو أن القصة تستدعيها، لكنه قبل كل شيء ممارس مرن، ومقارباته للبنية المسرحية ليست غير عملية. وبشكل مماثل، لم يلتفت إلى التقاليد الأرسطية والأرسطية الجديدة في التفسير النقدي. إنه يقارب الجنس الأدبي بطريقة متقلبة، مازجًا بين الكوميديا والتراجيديا بشكل مناسب ومستخدمًا (وربما ساعد على ابتكار) أشكال أجناس أدبية من قبيل مسرحية التاريخ الإنجليزي والكوميديا التراجيدية التي تتحدى قَصْر الأرسطية الجديدة للفن المسرحي على الكوميديا والتراجيديا. تستسلم أعماله التراجيدية أحيانا لفكرة أرسطو عن همرتيا البطل التراجيدي، لكنها لا تستسلم غالبًا. ومع أن شكسبير نفسه ليس ما يمكن أن ندعوه كاتبا هجائيًّا، إلا أن من المؤكد أنه يعرف كيف يستخدم الهجاء، ويقدم جلسة قيمة لدفاعات هوراسية[1] عنه. إنه، قبل كل شيء، برجماتي منصف، يضع أفكارًا متنافسة عن الفن أمام بعضها في مناظرة. ربما هذه بعض الأفكار الفنية التي تسلح بها شكسبير بوعي وهو يستعد للانهماك في قضايا التشكك التي تظهر بقوة متزايدة في النصف الثاني من مسار كتابته.

(١) هوراسية Horatian: نسبة إلى هوراس.

(٥)

أي صلاة تخدم هدفي؟

أفكار شكسبير عن الخلاف الديني وقضايا الإيمان

هل كان شكسبير كاثوليكيًا، يقرُّ سرًّا بإيمان كان يمكن أن يعرضه لخطر التوقيف والاضطهاد؟ تساءل بعض الأكاديميين المحدثين، ومنهم ستيفن جرينبلات[1]: هل كان أبو شكسبير كاثوليكيًا، وهل كان لدى شكسبير نفسه بعض بقايا الولاء للكاثوليكية. أم أنه كان عضوًا أنجليكانيا ملتزمًا؟ وإذا كان الحال كذلك، هل كان يفضل النموذج الرسمي التقليدي في العبادة، أم أنه تعاطف مع دعوة البيوريتانيين لتبسيط مظاهر العبادة وأشكالها؟ هل كان يقر بالبنود الثمانية والثلاثين التي تبنتها الكنيسة الإنجليزية سنة ١٥٦٣، مرسخة تدرُّجا هرميًا أسقفيًا شبيهًا بالتدرج الكاثوليكي للأساقفة ورؤساء الأساقفة والطقوس المحافظة باللغة الإنجليزية، أم أنه أخذ جانب المنشقين؟ لاهوتيًا، هل اتفق مع تعاليم مارتن لوثر، وخاصة إصرار جون كلفن على أن الخلاص ممكن بالإيمان وحده وليس بالضرورة من خلال الأعمال؟ أم أن شكسبير لم يكن شيئًا مما ذكرْنا، متأملا بدلا من ذلك في المناشدات الفكرية للاأدرية[2]؟

هذه الأسئلة عن «أفكار شكسبير»، بطبيعتها، شخصية بقوة. إذا استطعنا الإجابة عنها، فسوف تخبرنا بالكثير عن شكسبير شخصًا وكاتبًا. بالإضافة إلى ذلك، يبدو أن هذه القضايا تصبح مهمة بقوة في أعماله في الفترة التي كتب فيها «هاملت» (١٥٩٩-١٦٠١

(١) جرينبلات Greenblatt: ناقد أدبي ومنظر، ولد في بوسطن سنة ١٩٤٣، ويعتبر من مؤسسي التاريخية الجديدة New Historicism.

(٢) اللاأدرية agnosticism: الاعتقاد بأن وجود الرب وطبيعته وأصل الكون أمور لا يمكن معرفتها.

تقريبًا). شهدت تلك السنوات، كما رأينا، نقطة تحول في مساره ككاتب مسرحي، وهو ينتقل من كتابة الكوميديات الرومانسية ومسرحيات التاريخ الإنجليزي إلى مسرحيات القضية والأعمال التراجيدية. كانت إنجلترا، دينيًا وسياسيًا، مقبلة أيضًا على أزمة محتملة. كانت الملكة إليزابيث عجوزًا وبلا وريث للعرش. كان التمرُّد الفاشل الذي قاده إيرل إسيكس سنة ١٦٠١ عَرَضًا لقلق واستياء على نطاق واسع. حين ماتت إليزابيث سنة ١٦٠٣ وتولى العرش ابن عمها، جيمس السادس ملك اسكتلندا، باسم جيمس الأول ملك إنجلترا، كان بروتستانتيًا، فهدأتْ مخاوف العودة إلى الكاثوليكية، لكنه كان مزاجيًا حاكمًا من نوع مختلف تمامًا، واشتبك بسرعة مع الإصلاحيين. وأجّجتْ مؤامرة البارود سيئة السمعة سنة ١٦٠٥، وكانت تهدف لتفجير مقار البرلمان، الرأيَ العام ضد القساوسة الكاثوليك وكل الكاثوليك في الحقيقة. وربما من غير المدهش أن تحظى قضايا الإيمان والشك بأهمية جديدة في المسرحيات التي كتبها شكسبير في السنوات التي تلتْ ذلك.

يبدو أنه لم يكن هناك خلاف في عصر النهضة أكبر من الخلاف حول الاختلافات الدينية. أدى الإصلاح الذي بدأ بانشقاق مارتن لوثر عن الكنيسة الكاثوليكية سنة ١٥١٧ إلى انقسام البلد على نفسه والجار ضد الجار في كل أرجاء أوروبا الغربية. وفي إنجلترا تأرجح الصراع بين الإصلاحيين والتقليديين، مع سقوط الكثير من الشهداء على الجانبين. أعلن هنري الثامن نفسه رئيسًا أعلى للكنيسة الإنجليزية الوطنية بمرسوم السيادة Act of Supremacy سنة ١٥٣٤، نتيجة رفض البابا تأييد طلاقه لكاترين أوف أرجون(١) وزواجه من آن بولين. في البداية كانت الاختلافات في العقيدة والطقوس قليلة؛ كان انشقاق هنري على روما شخصيًا وسياسيًا أكثر منه أيديولوجيا. وقد عرَّف تشريع البنود الستة Statute of the Six Articles سنة ١٥٣٩ الهرطقة بأنها تشمل أي إنكار لتحول الجوهر(٢) (معجزة تحول القربان المقدس إلى جسد المسيح ودمائه، ولا يبقى له من الخبز والنبيذ إلا الشكل)، وعزوبية الكهنة، وضرورة اعتراف القسيس علنًا أو سرًا، ونقاط أخرى من

(١) كاترين أوف أرجون Katherine of Aragon (١٤٨٥-١٥٣٦): الزوجة الأولى للملك هنري الثامن، وقد أدى إصراره على تطليقها سنة ١٥٣٣ إلى الانشقاق عن الكاثوليكية الرومانية وبداية عصر الإصلاح في بريطانيا. وأرجون مملكة سابقة في شمال شرق إسبانيا.

(٢) تحول الجوهر transubstantiation: الاعتقاد بأن الخبز والنبيذ في القربان المقدس Eucharist يتحولان إلى جسد المسيح ودمائه، برغم أن شكليهما يبقيان كما هما.

العقيدة بقيت من الممارسة الكاثوليكية. ومن ناحية أخرى، حين مات هنري سنة ١٥٤٧، مخلِّفًا التاج لابن مريض في العاشرة من عمره، إدوارد السادس، استخدم عم الملك الصغير، إدوارد سيمور- الإيرل الأول لهرتفورد وقد صار دوق سومرست- سلطته لتشجيع الإصلاحات. وتم إلغاء البنود الستة بسرعة. حل بدلا منها اتساق مستقر بشكل جديد للخدمة في كتاب صلوات بروتستانتي جديد أكثر وضوحًا. بعد سقوط سومرست من السلطة وتولى جون دودلي مكانه، اللورد ورويك ثم دوق نورثمبر لاند، سنة ١٥٥٠، تقدم الإصلاح بخطى سريعة. أصبحت البنود الاثنان والأربعون للدين التي أعلنها كبير الأساقفة توماس كرَنْمر[1] سنة ١٥٥١ أساس البنود التسعة والثلاثين في عهد إليزابيث سنة ١٥٦٣، وقدمت أساس التسوية للكنيسة في إنجلترا. وأثناء ذلك، في الفترة من سنة ١٥٥٣ إلى سنة ١٥٥٨، عادت إنجلترا إلى الكاثوليكية في عهد ماري، ابنة هنري الثامن وكاترين أوف أرجون، وقد ورثت التاج حين مات إدوارد السادس وكان الوريث الذكر الوحيد لهنري. بذلت ماري كل ما في وسعها لإعادة إنجلترا إلى الإيمان القديم، وقد استُشهد الكثير، ومنهم كرنمر وهوج لتيمر ونيقولاس ريدلي[2]، لكن تبين أن استعادة الأرض الشاسعة للكنيسة، التي توزعت بين شخصيات سياسية قوية، مستحيلة. وحين صارت إليزابيث ملكة، بعد صراع غير مؤكَّد على الخلافة الملكية في ١٥٥٨، أُبطِل التشريع الكاثوليكي الذي مُرِّر في عهد ماري لصالح المراسيم التي أعيد سنها عن السيادة والاتساق. وظل كتاب الصلوات المنقح، والممارسات الدينية المنظمة في كنيسة الدولة، في أيدي السلطة بقية القرن السادس عشر.

حين بدأ شكسبير كتابة مسرحياته في حوالي سنة ١٥٩٠، كانت إنجلترا عمومًا مزدهرة تحت حكم إليزابيث لاثنين وثلاثين عامًا، وظلَّتْ تواصل الازدهار في ظل حكمها ثلاثة عشر عامًا أخرى. وتمتعتْ عمومًا، بولاء ودعم حماسي من رعاياها البروتستانت.

(١) كرنمر Cranmer (١٤٨٩-١٥٥٦): كبير أساقفة كانتربري (١٥٣٣-١٥٥٣) كان ذرائعيا في دسائس زواج هنري الثامن. نقح كتاب الصلوات العامة *Book of Common Prayer* (١٥٥٢)، وبدأ إصلاحات أخرى. وفي عهد ماري الأولى، وكانت كاثوليكية رومانية، أدين بالهرطقة وأعدم حرقًا.

(٢) لتيمر Latimer (١٤٨٥ ١٥٥٥): أسقف إنجليزي رفض التراجع عن إيمانه بالبروتستانتية بعد تولي ماري الأولى العرش، وأعدم بتهمة الهرطقة. ريدلي Ridley (١٥٠٠-١٥٥٥): أسقف إنجليزي أعدم بعد تولي ماري الأولى العرش لرفضه الارتداد عن البروتستانتية.

وحظيت بفرص زواج متنوعة بما في ذلك الزواج مع فيليب الثاني ملك إسبانيا (الأرمل الكاثوليكي لماري، الأخت الأكبر لإليزابيث)، وفضلت إليزابيث في النهاية البقاء بدون زواج. وفشلت خطة فيليب لغزو إنجلترا بالأسطول الكبير سنة ١٥٨٨، ومن المؤكد أن ذلك كان نتيجة لعاصفة هائلة هبت من الساحل الغربي لايرلندا، لكن أيضًا ببسالة القادة البحريين في جيش إليزابيث، اللورد توماس هوارد وفرنسيس دريك وجون هوكنز، في القتال الإنجليزي. ارتكزت المسرحيات التاريخية التي كتبها شكسبير (انظر الفصل الثالث) على ذلك الحدث ونتائجه بتدوين ميلاد أمة في ظروف خطرة. يمكن إثارة قضية واضحة، إذن، عن شكسبير كرائد في الكتابة المسرحية لمسرح عام في لندن، يقرع طبول الهيمنة على القوى الكاثوليكية في القارة. في أواخر ثمانينيات القرن السادس عشر، برغم معارضة إليزابيث للتورط في حروب مكلفة تؤدي إلى الشقاق، وافقت على إرسال قوات تحت قيادة أحد المقربين إليها، إريل ليستر، لمساعدة الهولنديين لصدٍّ غارات فيليب على هذه الأمة البروتستانتية. ووافقتْ أيضًا على مضض على إعدام ابنة عمها الكاثوليكية، ماري ملكة اسكتلندا سنة ١٥٨٧ . أغار السير فرنسيس دريك وقادة بحريون آخرون على أراضٍ إسبانية في جزر الهند الغربية. كان الحماس الوطني في قمته.

يمكن قراءة «هنري الخامس» لشكسبير كمناشدة للعاطفة الوطنية في ذلك العصر، حتى لو كان الخصم في هذه الحالة فرنسا لا إسبانيا. كانت العلاقات مع فرنسا متوترة في تلك الفترة؛ ويشتبه في أن دوق جوز الكريه، الذي أخذ كاليه من الإنجليز سنة ١٥٥٨، وكان مهندس المذبحة التي راح ضحيتها عدد كبير من البروتستانت الفرنسيين في مذبحة القديس برثولمو في ٢٣-٢٤ أغسطس ١٥٧٢، وضع خططًا لإعادة إنجلترا إلى الحظيرة الكاثوليكية. تحتفل «هنري الخامس» بالإنجازات العسكرية «لجنرال إمبراطورتنا الكريمة»، على أمل أن يأتي «في الوقت المناسب وهو عائد من ايرلندا بالتمرد معلقًا على سيفه» (الكورس ٥، ٣٠-٣٢). يبدو أنها إشارة إلى إيرل إسكس، واحد آخر من المقربين إلى إليزابيث، وقد بُعِث سنة ١٥٩٧ لقمع تمرد هوج أونيل، إيرل ترون، في ايرلندا. فشل إسكس فشلا ذريعًا وحل مكانه اللورد مونتجوي، ولكن في الوقت الذي كتبت فيه «هنري الخامس» سطع نجم إسكس، ويبدو أنه كان يحظى بكثير من الحب من أهل لندن وسكانها العاشقين للمسرح. بمناشدة «هنري الخامس» البلاغية المدوية

الموجهة إلى «مجموعة من الأخوة» مستعدين للموت في سبيل إنجلترا، وبوصفها الظريف لبريطانيا كمكان للتنوع الثقافي الثري (اسكتلنديون وايرلنديون وويلزيون وإنجليز)، يبدو أنها عمومًا تحتفل بصورة بلد بريطاني صغير قادر على هزيمة قوة فرنسا وإمبراطورية هبسبرج[1] الإسبانية. إذا وضعنا في الاعتبار الأسطول الإسباني والصراع الإنجليزي المستمر ضد الكاثوليكية المقاتلة طوال تسعينيات القرن السادس عشر، فإن حمّى الحرب في «هنري الخامس» تتحول بقبول كافٍ إلى وطنية معادية للكاثوليكية. وإن كان شكسبير يعتنق سرًا رأيًا مختلفًا فمن المؤكد أنها مسألة أخرى. رأينا، في الفصل الثالث، كيف توضح المسرحية مبرر الحرب التي تخاض لأسباب سياسية وشخصية بقدر ما تخاض لسبب مثالي.

إن قبول استقرار الإصلاح في إنجلترا لم يكن بالطبع مطّردًا وسهلا. من ناحية، حتى قبل ١٥١٧، شهدت إنجلترا وأوروبا حركات إصلاح. في إنجلترا في أواخر القرن الرابع عشر، دعا أولئك المدعوون اللولرديون، بقيادة جون وكليف[2]، إلى كنيسة روحية بدون مِلْكية، تقرِّب الفرد إلى الرب، وإلى الترجمة الإنجليزية للكتاب المقدس. وقد قُمِعوا بوحشية في عهد هنري الخامس بسبب راديكاليتهم، واعتبر المصلحون في إنجلترا في القرن السادس عشر اللورديين شهداء أوائل. وقد نفد صبر بعض هؤلاء الإصلاحيين من تقدم التغيير في كنيسة إنجلترا. ومن ناحية أخرى، انتشرت مقاومة الانشقاق على روما على نطاق واسع في إنجلترا، بشكل أكثر حدة في الشمال والغرب. ذلك الذي يدعى التمرد الشمالي سنة ١٥٦٩ باسم ماري ملكة اسكتلندا، وقاده توماس برسي، الإيرل السابع لنورثمبرلاند، وتشالز نيفيل، الإيرل السادس لويستمولاند، وكان يجب قمعه بالقوة العسكرية، وأدى إلى إجراءات قمعية مضادة. (ربما كان شكسبير يلمح لهذا الصراع الأهلي في «هنري الرابع»، ويصوره بوضوح كما يذكر الأسماء والألقاب، برسي ونروثمبرلاند وويستمولاند.) ولم يؤد الحرمان الكنسي الذي أصدره البابا بيوس

(١) هبسبرج Hapsburg أو Habsburg: أسرة ملكية ألمانية، خرج منها حكام لعدد من الدول الأوروبية من القرون الوسطى حتى القرن العشرين. ووصل آل هبسبرج قمة قوتهم تحت حكم تشارلز الخامس ملك إسبانيا.

(٢) اللولرديون Lollards: مجموعة من المصلحين الدينيين في إنجلترا كانوا من أتباع جون وكليف في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، والكلمة مشتقة من كلمة هولندية بمعنى الانشقاق أو الهرطقة. وكليف Wycliffe (١٣٢٨ ١٣٨٤): لاهوتي إنجليزي ومصلح ديني.

الخامس[1] في حق إليزابيث إلا إلى جعل وضع رعايا إليزابيث من الكاثوليك أسوأ. ظهرت مؤامرات سعتْ إلى تنصيب ماري ملكة اسكتلندا على العرش الإنجليزي مكان ابنة عمها البروتستانتية في عدة مناسبات بعد أن تنازلت ماري عن عرش اسكتلندا سنة ١٥٦٧ ولجأت- كان السبب الذي قدمته أنها تعرضت لهزيمة عسكرية- إلى إنجلترا، حيث وضعت رهن الإيقاف المنزلي. وقد بلغت المؤامرات ضد حياة إليزابيث، ويتورط فيها بشكل متباين روبرتو ريدولفي وتوماس هوارد، الدوق الرابع لنورفوك (١٥٧٠-١٥٧١)، وإدوارد أردن (١٥٨٣)، وفرنسيس ثروكمُرتون (١٥٨٤)، ووليم باري وإدموند نيفيل (١٥٨٤-١٥٨٥)، بلغت ذروتها في مؤامرة بابينجتون سنة ١٥٨٨ (يتورط فيها جنتلمان من دربيشاير اسمه أنطوني بابينجتون، وقس كاثوليكي اسمه جون بلارد، وآخرون)، واكتشفها وزير الخارجية فرنسيس ولسينهام وأدت إلى إعدام كل المتآمرين. ومع تزايد حدة تهديد الأسطول الإسباني باستمرار، سنة ١٥٨٧ وسنة ١٥٨٨، وجد الكاثوليك الإنجليز أنفسَهم موضع شبهة عميقة: هل ينضمون إلى فيليب بمجرد بدء الغزو؟ اعتمد فيليب وجنرالاته بوضوح على أن يكون مجرى الأحداث بهذه الصورة. الرعايا الإنجليز الملتزمون بالكاثوليكية، أو كان يُعتقَد أنهم متعاطفون مع القضية الكاثوليكية، مثل إدوارد دي فير، الإيرل السابع عشر لأكسفورد، أخي زوجة اللورد بورلي[2]، كان عليهم أن يقدموا الكثير من التفسيرات. كانت المشاعر قوية لأنها لم تعد قضايا إيمان شخصي بل أمن أمة.

ترعرع شكسبير في سترتفورد أبون أفون، وهي بلدة تقع إلى الشمال الغربي من لندن بما كان يعتبر مسافة كبيرة في تلك الأيام. استمرَّ الولاء للكاثوليكية في جماعات كثيرة من هذا النوع. وانشغلت السلطات الكنسية بتجريد رجال الدين من مناصبهم الأبرشية لصالح مرشحي الإصلاح، ولم يكن ذلك دائمًا على هوى أتباع الأبرشية. قمعت الحكومة المسرحية الدينية في أواخر القرون الوسطى، وكانت رائجة في المناطق الشمالية والغربية مثل يورك وويكفيلد وتشستر. وأزيلتْ، أو اختفتْ، اللوحات الجدارية والأعمال البصرية الأخرى التي اعتُبِرتْ غير مقبولة من الدين الجديد. بين جيل والدى شكسبير، ربما

(١) بيوس الخامس (١٥٠٤ ١٥٧٢): البابا من ١٥٦٦-١٥٧٢، شخصية رائدة في الإصلاح الكاثوليكي.

(٢) بورلي Burghley أو Burleigh (١٥٢٠-١٥٩٨): وليم سيسل William Cecil المستشار الرئيس لإليزابيث الأولى. وقد أقنع الملكة بإعدام ماري ملكة اسكتلندا.

احتفظ البعض بالتعاطف مع الكاثوليكية. بدا أن أفرادًا من عائلة ورروكشاير، التي تنتمي إليها أمه، ظلوا بشكل خاص على ولائهم للإيمان القديم. وفي الحقيقة، إذا رجعنا إلى الخلف بضع سنوات فقط، ما كان للوضع أن يكون غير ذلك. عانى أبوه، جون شكسبير، من صعوبات مالية في عامي ١٥٧٧-١٥٧٨: اضطر إلى رهن أملاك زوجته، وتورط في قضية خطيرة، وتعرض لغرامات كبيرة لفشله في حضور اجتماعات المجلس البلدي حتى حل مكانه عضو آخر في النهاية. ورأى بعض الأكاديميين أن هذه المحن كانت نتيجة الاضطهاد بسبب الارتباط بالكاثوليكية، مع أن هذه المشاكل في العمل يمكن أن يكون لها تفسير تجاري دنيوي آخر.

ماذا عن شكسبير نفسه؟ أثار احتمال أنه كانت له ارتباطات كاثوليكية، وربما تعاطف، قدرًا كبيرًا من الاهتمام في السنوات الأخيرة. (انظر المزيد من القراءات المقترحة في نهاية هذا الكتاب.) إلا أن الدليل البيوجرافي يبقى واهيًا. كما هو الحال مع مقاربتنا لأفكار شكسبير في مواضع أخرى، نُترَك في مسائل الدين مع مسرحياته وقصائده بشكل أساسي. لم يتحدث شكسبير شخصيًّا عن نفسه أبدًا. ما الانطباعات التي نحصل عليها مما تنطق به شخصياته المسرحية؟

كان شكسبير، بلا شكّ، مطَّلِعًا على بعض الممارسات واللاهوت الكاثوليكي. حين يصف شبح والد هاملت، في «هاملت»، لابنه الفظائع التي لا تتخيل لإقامته في الآخرة، يستخدم اللغة التقنية للاهوت ليشير إلى ما يريد:

هكذا، وأنا نائم، بيد أخ
فقدْتُ الحياة والتاج والملكة دفعة واحدة
اغتالني في قمة إثمي،
بدون قربان، خائب الأمل، وبدون مسح بالزيت المقدس،
بلا حساب، لكنني بُعثْتُ لحسابي
وكل عيوبي على رأسي.

(١، ٥، ٧٥-٨٠)

«بدون قربان unhousled» أي «بدون أن أتناول القربان المقدس»؛ «القربان housel» هو الاسم الذي يُطلق على العناصر المكرسة للقداس، التي تُحفَظ في «صندوق القربان». «خائب الأمل»، هنا، أي غير مستعد وغير مجهز روحيًا للرحلة الأخيرة إلى الموت. «وبدون مسح» أي «بدون تلقى سر المسح النهائي بالزيت»؛ «مسح بالزيت المقدس» أي المسح الأخير بالزيت أو المسح النهائي بالزيت للمحتضر. حتى لو سلمنا بأن الاختلافات بين الطقوس الكاثوليكية والأنجليكانية مبهمة أحيانًا، وأن بعض أعضاء الكنيسة الإنجليزية (بمن فيهم الملكة إليزابيث) مالوا للممارسات الراسخة منذ فترة طويلة، تبقى هذه المصطلحات التي يستخدمها الشبح ذات نكهة كاثوليكية واضحة.

المسح النهائي بالزيت، في الممارسة الكاثوليكية الرومانية، سر مقدس يمسح فيه القس بالزيت جسد المحتضر، وهو يتلو نصًّا من الطقوس ويناول القربان المقدَّس المكون من الخبز المكرَّس والنبيذ إذا كان ذلك ممكنًا جسديًّا، ليتأكد من سلامة الروح والمحتضر يستعد للحساب. وهو من الطقوس الدينية التي ألغتها الكنيسة الأنجليكانية، مثل الكنائس البروتستانتية الأخرى، من قائمة الأسرار المقدسة. عرفت الكاثوليكية الرومانية سبعة أسرار مقدسة: التعميد، وتثبيت التعميد (تثبيت المتلقى أو تقوية التزامه بالإيمان المسيحي)، والقربان المقدس أو القداس، والكفارة (فى مراحل أربع من الندم والاعتراف لقس، والتكفير أو أداء عقوبة وأعمال قيمة يفرضها كاهن الاعتراف تكفيرًا عن ذنب، وغفران الإثم أو العفو عنه)، والمسح النهائي بالزيت، والأمر (منح الأوامر المقدسة أو طقس الترسيم) والزواج. اختصرت الكنيسة الإنجليزية هذه القائمة المكونة من سبعة إلى اثنين وهما التعميد والقربان المقدس. كانت الأخرى معروفة في بعض الحالات كطقوس دينية، لكن ليس باعتبارها «أسرارًا مقدسة» بمعنى أنها تمنح نعمة خارقة؛ المسيح نفسه، من هذا المنظور، أمر بوضوح بالالتزامات الروحية بالتعميد والعشاء الأخير، لكنه لم يعبر بجلاء عن بقية ما يسمى بالأسرار المقدسة. فضَّل بعض الإنجليز من البيوريتانيين وغير الملتزمين، معتبرين فكرة السر المقدس برمتها فكرة خرافية، الإشارة إلى التعميد وعشاء الرب[1] بأنهما «سرَّا العشاء الرباني». استنكر البروتستانت عمومًا الاعتراف الشخصي أو السمعي؛ أسَّس كتاب الصلاة الإنجليكانية

(١) عشاء الرب Lord's Supper، أي العشاء الأخير، ويعني التعبير، أيضا، سر القربان المقدس.

بدلا من ذلك صلاة الاعتراف العام لرعايا الكنيسة ليتلوها في تناغم. لم تكن عدم رضا البروتستانت أقل مع فكرة الأعمال القيمة مثل التسبيح بسِبَحٍ كوسيلة مفترضة للخلاص «المستحق»؛ بالنسبة للوثريين والكلفنيين[1] وكثير آخرين، الخلاص هبة من الرب وحده، يمنحه للمؤمن كما يشاء.

هكذا لم يكن سر المسح النهائي بالزيت الذي حرم منه شبح والد هاملت مجرد سر مقدس في الكنيسة الكاثوليكية؛ كان سرًّا مقدسًا منعه الالتزام البروتستانتي. إضافة إلى أنه يبدو أن الشبح قضى الوقت منذ موته المبكر في مكان معروف في العقيدة الكاثوليكية الرومانية باسم المطهر. يعرف الشبح نفسه لهاملت على النحو التالي:

أنا روح أبيك
حكم عليَّ لزمن معين أن أهيم في الليل،
وفي النهار أتضور جوعًا في النيران،
حتى تحترق الجرائم البشعة التي اقترفتها
في أيام حياتي وأتطهر منها.
(١، ٥، ١٠-١٤)

المطهر، في الحقيقة، مكان لتطهير الروح وتنقيتها. ومع أن اسمه لا يُذكَر هنا، إلا أن شكسبير يشير إليه في موضع آخر بهذا المعنى اللاهوتي. تقول إميليا لديدمونة: «يجب أن أغامر بالذهاب إلى المطهر من أجل ذلك»، موحية بمرح أنها قد تخاطر بأي شيء إذا عرض عليها قدر هائل من الثروة مقابل الموافقة على علاقة فاسقة («عطيل»، ٤، ٣، ٧٩-٨٠). بالنسبة لروميو المنفى، «ليس هناك عالم بدون جدران فيرونا/ إلا المطهر والعذاب والجحيم نفسه» («روميو وجوليت»، ٣، ٣، ١٧-١٨). من الواضح أن روميو يرى المطهر شيئًا قريب الشبه بالجحيم لكنه أقل منه.

(١) لوثريون Lutherans: نسبة إلى مارتن لوثر luther. كلفنيون Calvinists: نسبة إلى جون كلفن Calvin.

يعبر الشبح في «هاملت» عن تمييز مماثل. يُحكَم عليه بالبقاء في «سجنه» «لزمن معين»، «حتى تحترق الجرائم البشعة» التي اقترفها في «حياته» «ويتطهر منها». المشهد الذي يصفه مفزع جدًّا حتى أنه لا يجرؤ على التحدث إلى هاملت عن أسرار المكان خشية أن تتجمد دماء هاملت وينتصب شعره، والشبح ممنوع من الكلام عن هذه الأمور على أية حال، لكن العقاب على الأقل ليس لفترة محدودة. المطهر، بالتعريف، مكان ترحل فيه الأرواح من هذه الحياة في حالة من النعمة حيث عليها أن تعاني مع ذلك لفترة حتى تتخلص من الإثم التافه (مقابل القاتل)، أو تتعرض لعقاب مؤقت نتيجة الآثام القاتلة التي يخففها العقاب الأبدي. الآثام التافهة من نوع أقل؛ الآثام القاتلة مميتة للروح إلا إذا غُفِرت بسر التكفير. استقرَّ مفهوم المطهر في اللاهوت الكاثوليكي في القرون الوسطى لتفسير كيف يتعامل الرب أساسًا مع أناس شرفاء في وضع قد يكون فيه الغفران الرسمي بواسطة الكنيسة مستحيلا، كما في حالة الموت المفاجئ. كان المفهوم مماثلا بشكل ما لمفهوم الليمبو Limbo، وهو مكان آخر للبعث يوجد على حدود الجحيم، مصمم في هذه الحالة لمن ماتوا قبل قدوم المسيح أو ماتوا أثناء الولادة قبل طقوس التعميد. حيث كان سر التعميد والقربان المقدس ضروريين تمامًا للخلاص، استنتج رجال اللاهوت، أنه حتى أشخاص مثل آدم وحواء ونوح وموسى وفرجيل لا يمكن أن يصعدوا إلى السماء بدون التجسيد[1]. ولا يمكن أن يكون وضع الأطفال الذين لم يتم تعميدهم غير ذلك، حيث إنهم لم يُقْبَلوا في الكنيسة.

هذه الاختلافات اللاهوتية مطلوبة لفهم ما يقوله الشبح في «هاملت» لابنه. ماذا نفعل إذن إزاء «الجرائم البشعة» التي اقترفت في «أيام حياة» هاملت الأب، أي وهو لا يزال حيًّا على الأرض؟ ماذا فعل ليستحق المطهر؟ يُقدَّم هاملت الأب في المسرحية في صورة نموذجية كملك وشخص: مهذب وعطوف وقلق جدًّا على زوجته «إنه لا يقبل أن تمس رياح السماء/ وجهها بخشونة» (١، ٢، ١٤١-١٤٢). من المؤكد أن هذه ذكرى عزيزة لابن حزين، لكن يبدو مع ذلك أن كل ما يعرض أمامنا يؤكده. الممثل الذي يقوم بدور الملك، بديلا لهاملت الأب في «مصرع جونزاجو»، حكيم متأمل بدرجة استثنائية. كان هاملت الأب مقاتلا «في نوبة غضب»، «صرع البولنديين المتزلجين على الجليد» (١، ١،

(١) التجسيد Incarnation: اعتقاد مسيحي بأن ابن الرب حمل في رحم السيدة مريم وأن يسوع رب حقيقي وإنسان حقيقي.

٦٦-٦٧)، ولذا كان هناك دم على يديه، لكن من المؤكد أن هذا يعتبر، في عالم «هاملت»، رمزًا لشجاعة الفرسان، شجاعة جديرة بملك، لا جريمة تستوجب عقاب السماء. في اللاهوت الكاثوليكي الروماني إجابة أبسط عن سبب معاناة هاملت الأب من العذاب في المطهر: تتميز «جرائمه البشعة» بالحسد واشتهاء ما للغير والشره والكسل والشبق؛ إننا نجدف، ننسى شرف آبائنا، نعبد آلهة زائفة، الخ. لا يفوت من اهتمامنا المنحرف شيء من الآثام السبعة المميتة أو الوصايا العشر[١]. يسقط الجنس البشري في الإثم مع عصيان آدم وحواء، ولا يمكن أن ينجو إلا بخلاص المسيح كما يقدم من خلال أسرار الكنيسة. أي شخص مثل هاملت الأب، مهما يكنْ مستقيمًا، يموت بدون السر المقدس الضروري بصورة مطلقة، سر المسح النهائي بالزيت، عليه أن يقضي بعض الوقت في المطهر. لم يكن البروتستانت أقل إلحاحًا على الحالة الآثمة للجنس البشري منذ السقوط، لكنهم تبنوا رأيًا مختلفًا تمامًا عن دور الأسرار المقدسة في تقديم الإرشاد باتجاه الخلاص.

توضح هذه الفقرة من «هاملت» أن شكسبير كان مطلعًا بالتفصيل على المطهر في العقيدة الكاثوليكية. الأكثر صعوبة أن نحدد، مع ذلك، إن كان شكسبير شخصيًا يؤمن بكل ما جاء عن المطهر، أم ببعضه، أم أنه لا يؤمن بشيء منه. يبرهن المفهوم على أنه مفيد بشكل حيوي هنا في «هاملت» ليرسِّخ ظروف موت هاملت الأب فجأة، ويمسرح لابنه فظائعه كلها، ويربط فكرة مسيحية من القرون الوسطى عما بعد الحياة بالمفهوم الوثني عن الانتقام. بعض مما هو ملعون بشدة في عملية القتل التي اقترفها كلوديوس، ومن ثم ما يدفع هاملت إلى الانتقام، هو أن كلوديوس حكم على روح أخيه بعذابات تفوق الوصف تشبه عذابات الجحيم في تأثيرها المدمِّر حتى إذا لم يستطع كلوديوس أن يبعث بروح هاملت الأب إلى الجحيم للأبد. ربما يكون هذا هو السبب الرئيس الذي يدفع هاملت، حين يجد بعد ذلك فرصة لقتل كلوديوس في الصلاة، وهو إنقاذ القاتل من مصير أسوأ مما يتعرض له إذا مات على ركبتيه يتوسل العون من الرب:

---

(١) الآثام السبعة المميتة Seven Deadly Sins: تعرف باسم الرذائل أو الآثام الكبرى capital vices أو cardinal sins، وتشمل الشهوة والشره والطمع والكسل والغضب والحسد والغرور.

الآن يمكن أن أفعلها، الآن وهو يصلي
والآن سأفعلها. [يجرد هاملت سيفه.] فيذهب إلى السماء
وأكون انتقمْتُ. يجب تدبر الأمر:
نذل يقتل أبي، ولذا فإني،
أنا، ابنه الوحيد، أبعث بهذا النذل نفسه
إلى السماء
لماذا، هذه مكافأة وأجر، لا انتقام.
أخذ أبي بوحشية، متخمًا بالخبز،
وكل جرائمه متفتحة ومتأججة مثل مايو؛
ولا يعرف حسابه إلا السماء؟

(٣، ٣، ٧٣-٨٢)

يثبت هذا مرة أخرى وجود المطهر، ويبدو أنه يقول بجلاء إن «جرائم» والد هاملت، في فهم هاملت على الأقل، التي تستحق عذابات المطهر كانت جرائم أي إنسان ضعيف، وقد حرمت ظلمًا من البركة التي تتلقَّاها تلك الآثام التافهة من خلال الطقوس الأخيرة. لكن لأن هذه المسألة متجانسة تمامًا مع القصة التي يمسرحها شكسبير، فلا يمكن أن نتأكد من رأي شكسبير شخصيًّا.

تلازم هذه الصعوبة التفسيرية محاولاتنا لتقييم لحظات أخرى حيث يتجلى الالتزام الكاثوليكي. يسعى الملك هنري الخامس إلى التكفير عن اغتصاب أبيه للتاج الإنجليزي بعبادات يمكن أن يراها كثير من البروتستانت خرافية. أعاد دفن جسد ريتشارد الثاني. يدفع «صدقة سنوية» إلى «خمسمائة مسكين» «ترتفع أيديهم مرتين يوميًّا/ إلى السماء، للاعتذار عن الدم». وبنى «صومعتين، حيث قساوسة حزانى هادئون/ لا يزالون يرتلون لروح ريتشارد» («هنري الخامس»، ٤، ١، ٢٩٣-٣٠٠). («لا يزالون» تعني «إلى الأبد».) كانت الصوامع وقفًا لترتيل القداس، في أماكن للعبادة تشيد عادة داخل الكنائس الكبيرة أو الكاتدرائيات. قدم هذا الوقف دعمًا ماليًّا دائمًا لرجال الدين لترتيل القداس من أجل السعادة الروحية للروح الراحلة، وهي في هذه الحالة روح ريتشارد الثاني. أبطلت

الكنائس البروتستانتية هذه الممارسة، ويرجع ذلك بشكل كبير إلى أنها فاحتْ منها رائحة محاولة كسب المرء طريقًا إلى السماء عن طريق «الأعمال الخيرة»، كما قد يفترض المرء ليستحق الخلاص. وقد تحمس مارتن لوثر وجون كلفن لهذا الموضوع. إن دفع هنري لخمسمائة مسكين ليصلوا من أجل العفو نيابة عن الملك موضع شك بالطريقة نفسها في رأي البروتستانت. إلا أن شكسبير يبدو أنه لا يخشى تقديم هنري الخامس بوصفه كاثوليكيا «خيّرًا». كان هنري، بالطبع، ملك إنجلترا في أوائل القرن الخامس عشر، قبل الإصلاح بوقت طويل. اضطهد الإصلاحيين أتباع وكليف بعنف- وهي حقيقة لم يشأ شكسبير التأكيد عليها.

في الوقت ذاته، يعبر الملك هنري في مسرحية شكسبير عن نفسه بطرق يمكن أن يجدها البروتستانت مشجِّعة وحكيمة. وقد شيَّد هنري صومعتين وكل ذلك، فإنه يسلم بأن هذه الأعمال الخيِّرة ليست كافية في حد ذاتها. يُقسِم: «سأفعل أكثر، فإن كان كل ما يمكن أن أفعله بلا قيمة،/ تأتي توبتي رغم ذلك،/ متوسلا المغفرة» (٣٠٠-٣٠٢). يركع على ركبتيه، وهو ينطق بهذه الكلمات، مصليا للرب. اللاهوت الضمني شامل إلى حد بعيد. الأعمال الخيرة مقدسة، لكنها ليست كافية بدون الصلاة والندم الصادق. ينتبه هنري إلى نصيحة السلطات الكنسية، مع أنه يخطط لينتزع منهم مساهمة هائلة في حربه ضد الفرنسيين. يأمر جنوده بإنشاد «ليس لنا» و«صلاة الشكر» احتفالا بالنصر في أجنيكورت. كانت «ليس لنا» ترنيمة كاثوليكية للتمجيد، واندمجت أيضًا بعد الإصلاح في الممارسة الأنجليكانية. هنري ابن بار من أبناء الكنيسة، ولكن ليس بطريقة اللاهوت الجدلي التي قد تغضب معظم البروتستانت. إنه، بلا شك، بطل إنجليزي، حتى رغم عدم اختلافه مع روما. ربما نستطيع أن نرى في هذا التصوير طريقةً لتقليل الخلافات في عصر الإصلاح، وبالتالي تأكيد عناصر الاستمرارية في المسيحية الغربية.

يتوافق تصوير شكسبير للشخصيات الدينية عمومًا مع هذا الوضع المعتدل الشامل. رهبانه لطاف عادة، حتى إذا كانوا مضحكين أحيانًا بعض الشيء. الراهب لورنس في «روميو وجوليت» فرنسيسكانى[1]، مثل رفيقه، الراهب جون. والقصة، مع ذلك، إيطالية

(١) فرنسيسكانى Franciscan: ينتمي لنظام ديني أسسه القديس فرنسيس من أسيسي Francis of Assisi (١١٨٢-١١٢٦) سنة ١٢٠٩، وينقسم الآن إلى ثلاثة أفرع مستقلة.

في مصادرها النهائية وفي مكان وقوعها. لا يقضي الراهب لورنس أي وقت في شرح التعاليم الكاثوليكية. إنه بدلا من ذلك مستشار لروميو ثم لجوليت، عجوز حكيم يميل للتوجيهات الخلقية الجامعة، وهي أحيانًا شديدة الارتباط بقصة تراجيدية عن شابين عاشقين. يناجي نفسه: «لا يزال هذان الملكان المتنازعان يعسكران/ في الإنسان كما في الأعشاب،/ النعمة والإرادة الفظة؛ وحيث يسود الأسوأ،/ تنتشر الآفات ويلتهم الموت النبات» (٢، ٣، ٢٧-٣٠). حين تُحبَط جهوده الطيبة لعلاج نفي روميو نتيجة الحظ السيئ والتوقيت غير المناسب، يقبل لورنس بكرم نصيبه من اللوم. يبرئ الأميرُ لورنسَ بسرعة، يقول: «لا نزال نعرف أنك رجل مقدس» (٥، ٣، ٢٧٠). يبدو هذا النعت رائعًا: لورنس رجل مقدس، صديق أكبر، مستشار حكيم، شخص يمكن أن يتعاطف مع الشباب.

الراهب فرنسيس في «ضجة فارغة» ليس أقل لطفًا وتقديرًا. في العرس الوشيك، عرس كلوديو وهيرو، يكون دوره مهمًا في الحكم على السيدة الشابة بأنها بريئة من بشاعة تهمة الزنى، المثارة ضدها. ويتوصل إلى هذا الحكم على أساس ملاحظاته لها من موقع الأفضلية كمرشد ورجل دين خبير في تلقي الاعترافات. وقد لاحظ «ألف طيف متورد/ تبدأ على وجهها، ألف خجل بريء/ في بياض الملائكة تغالب الأطياف المتوردة» (٤، ١، ١٥٩-١٦١)، ببساطة لا يمكن أن يؤمن الراهب فرنسيس بما يدعيه كلوديو ودُنْ بردو ودُن جون ضد هيرو:

فلتدعُني أحمق؛
ولا تثق بقراءاتي أو ملاحظاتي،
التي يؤكدها خاتم التجربة
مغزى كتابي؛ لا تثق في عمري،
أو لقبي أو حرفتي أو قدسيتي،
إذا لم تكن بريئةً هذه السيدة الحسناء التي ترقد هنا
نتيجة خطأ أليم.

(٤، ١، ١٦٤-١٧٠)

لدى الراهب فرنسيس وبنديك فقط، من بين الرجال الموجودين، قناعة قوية بصدق براءة هيرو. حتى أبوها يستسلم بعض الوقت لمخاوف الشك. لا يملك الراهب فرنسيس «دليلًا» لدحض الدليل المادي الواضح لتحديد موعد لقاء في نافذة هيرو في الليلة السابقة؛ تصديقه لهيرو مؤسس على الإيمان والملاحظة. مثل بيترايس، وهو أيضا متشكك في التهمة، يعرف فرنسيس ببساطة أن هيرو لا يمكن أن تقترف هذا الفعل. ومرة أخرى، لا يجد شكسبير حرجًا في تقديم راهب في صورة رجل طيب أساسًا. وهو في الوقت ذاته، مثل الراهب لورنس ليست له أية وظيفة دينية أو مذهبية باستثناء رئاسة قداس العرس.

ينطبق الكلام نفسه، بمعنى أكثر التواءً وسخرية، على شخص يتظاهر بأنه راهب (وهو في الحقيقة الدوق فينسِنْتو) في «العين بالعين». ومهما يكن دور الدوق مبهمًا كحاكم غائب يلاحظ مفاسد فيينا بفضل تنكره، فهو يُمثِّل بطرق تعزز الصورة العامة للراهب العطوف في مسرحيات شكسبير. ينصح كلوديو بالاستعداد للموت في حديث عميق التأثير عن تفاهة الرغبات البشرية، حتى وهو يناور في الوقت ذاته ليتأكد من بقاء كلوديو حيًّا. يحذر إزابيلا بقلق حقيقي. تستدعي ملاحظاته البارزة في مناجاة نوعًا من الحكمة الجامعة التي نسمعها في مكان آخر من الراهب لورنس والراهب فرنسيس. يترنم: «من يحمل سيف السماء/ يجب أن يكون مقدَّسًا بقدر ما يكون حاسما» (٣، ٢، ٢٥٤-٢٥٥). الرهبان في هذه المسرحية أيضًا، وهم أعضاء أصلاء في نظامهم المقدس، مخلصون بصدق وشجعان في الحق. يستفسر الراهب توماس بدماثة من الدوق عن دوافع تنكره في زى راهب (١، ٣). الراهب بيتر ذرائعي في مرحلة حل عقدة المسرحية بطريقة تعرض لها أنجلو (ثم تسامح بشأنها)، يلتقى كلوديو بأخته من جديد، ويعود الدوق إلى منصبه حاكمًا لفيينا. لا يُرى في أي موضع في كاثوليكية هؤلاء الرهبان تطفلٌ لصالح روما. في مسار مماثل، يقدم شكسبير نية إيزابيلا في أن تصبح راهبة بصدق وتقدير: لديها سبب معقول لاعتزال العالم. ترغب إيزابيلا، وهي تشرح للراهبة فرنسيسكا، في مزيد من الالتزام وهي تستعد للانضمام إلى راهبات سانت كلير (١، ٤). وحتى مع ذلك يقدم الشكل الكوميدي الفريد لمسرحية «العين بالعين» في النهاية لإيزابيلا طريقًا للعودة من اعتزالها للعالم إلى مشهد الزواج (الذى، اعتمادًا على تفسير المرء، قد تقبله وقد

لا تقبله)، ويتم تقديم الإيمان والممارسات الكاثوليكية في صورة مسائل تتعلق بصدق الضمير، وليس في صورة تهديد للدولة.

تصوير رجال الدين في مكان آخر من أعمال شكسبير محتمل، عمومًا، بصورة مماثلة وخال من الحقد الانفعالي. كانت معارضة الإكليروسية[١] عنصرًا أساسيًّا في المسرح الإليزابيثي واليعقوبي[٢]، ويمكن أحيانًا أن تكون هجائيّة بقسوة. الراهبان في «يهودي مالطا» (١٥٨٩-١٥٩٠) لكريستوفر مارلو فاسدان بشكل كوميدي حتى يتخيل المرء أن الجمهور الإليزابيثي يغرق في الضحك حين يشنق برباس وإيتامور أحدَهم (برناردين)، وعندئذ يُخدع الآخر (جاكومو) ويهاجم جثة رفيقه الراهب ويُحوَّل إلى السلطات بتهمة القتل. ويظهر الكرادلة الأقوياء الفاسدين في «دوقة مالفي» (١٦١٣-١٦١٤) لجون وبستر[٣] بصورة أكثر شؤمًا. يمكن ذكر الكثير من الشواهد الأخرى. تميل معارضة شكسبير للإكليروسية، من ناحية أخرى، أكثر إلى الانسجام مع تصوير خليط من مدبري المكائد والحمقى المتعارضين، مع بعض رجال الدين المستقيمين. أسقف ونشستر، الكاردينال فيما بعد، في الجزأين الأول والثاني من «هنري السادس» مزعج في البلاط وعدو لعم الملك والوصي، همفري دوق جلوستر، وأيضًا دوق يورك، وإيرل سوفوك، وعدد آخر من الشخصيات السياسية العلمانية الذين يصارعون من أجل الصدارة. ومن المفترض أن الألقاب المهينة الموجهة إلى ونشستر بأنه «القس العاري»، «الأسقف المتغطرس»، إلخ، الذي يتباهى «بقبعة الكاردينال العريضة» و«الثياب القرمزية» («هنري السادس»، الجزء الأول، ١، ٣، ٢٣-٤٢)، تهدف إلى إثارة عاطفة معارضة للإكليروسية والكاثوليكية بين المشاهدين في لندن، لكنها لا تميز صراحة الأنذال عن الشرفاء. تُقدَّم تقوى الملك هنري السادس نفسه باعتبارها مبالغًا فيها بلا شك بالنسبة لشخص عليه أيضًا أن يحكم البلاد، لكن ليس لأن هذه التقوى مضحكة. يريد أسقف كارليسل، في «ريتشارد الثاني»، المخاطرة بحياته من أجل إيمانه المبدئي بقداسة مؤسسة الملَكية (٤، ١، ١١٥-١٥٠). يحاول الكاردينال بورشير، في «ريتشارد الثالث»، بشكل غير فعَّال دعم «الامتياز المقدس/ للملاذ المبارك» حين تبحث الملكة إليزابيث الأرملة وولداها

(١) معارضة الإكليروسية anticlerical: المعارضة لتدخل الكنيسة أو رجال الدين في الشئون السياسية.

(٢) اليعقوبي Jacobean: فترة حكم جيمس الأول James I لإنجلترا (١٦٠٣-١٦٢٥).

(٣) وبستر Webster (١٥٨٠-١٦٢٥ تقريبا): كاتب مسرحي إنجليزي.

(أحدهما الوريث المفترض للعرش) عن ملجأ في الكنيسة (٣، ١، ٣٧-٤٣). في النتائج العسكرية النهائية في المسرحية يدعم السير كريستوفر أرسويك، وهو قس، من سيكون بعد ذلك الملك هنري السابع؛ «السير» هنا هو لقب التبجيل المستخدم في مخاطبة رجال الدين (٤، ٥، ١-٢٠). باستثناء ذلك، لا يُمنَح رجال الدين أي دور في حكاية شكسبير عن معركة بوزورث فيلد[1]. يشارك رئيس أساقفة يورك في الجزء الثاني من «هنري الرابع» في التمرُّد ضد هنري الرابع، لكنه يفعل ذلك لأسباب مبدئية (٤، ١، ٥٣-٨٧)؛ يتصرف بشكل أشرف من نظيره، جون أمير لنكستر، ابن الملك. ومن المفترض أن كل هذه الشخصيات الكنسية كاثوليكية، ومن النادر أن يُؤكِّد الارتباط.

من المسرحيات التاريخية لشكسبير، تهتم اثنتان فقط بالمسألة الكاثوليكية هما «الملك جون» (١٥٩٤-١٥٩٦ تقريبًا) و«هنري الثامن» (١٦١٣). وفي الحالتين يتناول شكسبير المسألة بحذر. كان الملك جون شخصية مثيرة للخلاف في عصر النهضة في إنجلترا. أدان المؤرخون الكاثوليك في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، من أمثال بوليدور فرجيل[2]، بقوة حاكمًا أساء، في رأيهم، لحقوق الكنيسة الكاثوليكية في إنجلترا. حتى المصلحون البروتستانت، من ناحية أخرى، الملك جون باعتباره بطلا مَعِيبًا- معيبا لأن مواجهته للبابوية فشلتْ في النهاية، وبطلا لأنه حاول. كان الكاثوليك والبروتستانت، على حدٍّ سواء، غير مهتمين بالميثاق العظيم[3]؛ اهتموا بالمسألة الدينية. أثنى جون فوكس على الملك جون لأنه من الشهداء الأوائل في «مآثر الكنيسة وآثارها الباقية» (١٥٦٣)، المشهور باسم «كتاب الشهداء»[4]. في مسرحية «الملك جون» التي كتبها جون بيل في جزأين (١٥٣٨، وتم تنقيحها فيما بعد)[5]، شخصية العنوان مدافع عن سبب الإصلاح. وترى مسرحية لا تحمل اسم مؤلف تعود إلى ١٥٨٧-١٥٩١ بعنوان «الاضطراب في عهد الملك جون The Troublesome Reign of King John»، ويبدو أن شكسبير عرفها

---

(١) بوزورث فيلد Bosworth Field: منطقة وسط إنجلترا، شهدت في ٢٢ أغسطس ١٤٨٥ إحدى معارك حروب الوردة، وانتصر فيها هنري تودور (الملك هنري السابع) على الملك ريتشارد الثالث، وقُتِل ريتشارد في المعركة.

(٢) فرجيل Polydore Vergil (١٤٧٠-١٥٥٥): مؤرخ إنجليزي، ولد في إيطاليا.

(٣) الميثاق العظيم Magna Carta أو Magna Charta: دستور السياسة الإنجليزية والحريات المدنية، أقره الملك جون في يونيو ١٢١٥.

(٤) فوكس Foxe (١٥١٦-١٥٨٧): كاتب إنجليزي، ألف «كتاب الشهداء The Book of Martyrs» (١٥٦٣)، ويحكي قصص الشهداء البروتستانت في عصر الملكة ماري الأولى.

(٥) بيل Bale (١٤٩٥-١٥٦٣): رجل دين إنجليزي ومؤرخ.

واستفاد منها، ترى الملك عدوًّا باسلا لفساد الكنيسة، مواليًا للإنجليز ومعاديًا للأجانب بلا تحفظ، وتبرر المسرحية سرقة فيليب اللقيط لثروة الكنيسة، وتبرهن على أن تحدي جون للبابوية كان يمكن أن ينجح لولا ولاء النبلاء الإنجليز للكاثوليكية بشدة.

بتأمل سيادة هذه النظرة للملك جون كمعادٍ للكاثوليكية بين القراء البروتستانت ومحبي المسرح في لندن في أوائل تسعينيات القرن السادس عشر، يكون تناول شكسبير لهذه المادة الحساسة سَمِحًا بشكل كبير ومعتدلا. جون في الحقيقة أقل من أن يكون ملكًا يثير الإعجاب: يحجب الملَكية عن ابن أخيه آرثر، وكان أحق من حيث النَّسَب في تولي العرش من جون نفسه، ويصدر جون مرسومًا بإعدام آرثر وهذا الصبي التعيس سجينه السياسي. في الوقت ذاته، يتمتع جون بدعم فيليب اللقيط الجسور وهو، كشخصية كورالية ووطني إنجليزي قوي، يساعد بقوة على استمرار الحكم تحت الإدارة الفعلية للملك جون. صار النبلاء الذين يثورون ضد جون بسهولة لعبة في يدى لويس، ولي عهد فرنسا. ممثل البابا، الكاردينال بندولف، ميكيافلي محنك، لكن لويس يتغلب عليه. عدم الولاء للتاج لعبة خاسرة. تحاول الكنيسة الكاثوليكية بطريقة لا يمكن إنكارها إثارة الاضطراب في إنجلترا، وتنجح في إقناع جون بتسليم تاجه للبابا واسترداده منه بطريقة تجعل جون يتلقى «العظمة والسلطة المطلقة» من «البابا» (٥، ١، ١-٤)، لكن العدو الحقيقي ولي العهد الفرنسي. لا يركز شكسبير كثيرًا على أمر الملك للقيط بأن «يرج حقائب/ رؤساء الأديرة الممتلئة» (٣، ٣، ٧-٨)؛ يقال هذا لتفسير كيف يمكن للملك أن يحصل على الأموال اللازمة لحروبه. يذكر شكسبير بشكل مماثل إشاعة أن الملك «دسَّ راهبٌ له السمَّ» (٥، ٦، ٢٤)، لكنه لم يقم بأية محاولة ليثبت الادعاء أو استثمار تأثيره في الشعور المعارض للكاثوليكية؛ إنه ببساطة أحد تفسيرات موت الملك بصورة مؤلمة وغير متوقعة. بتأمل الرأي البروتستانتي الشائع عن الملك جون في كتب التاريخ والمسرحيات التي رجع إليها شكسبير، يكون تقديره متزنًا وخاليًا من الحقد الانفعالي.

تطلبت كتابة «هنري الثامن» (على ما يبدو بالاشتراك مع جون فلتشر) من شكسبير درجة غير عادية من الحذر. كان هنري الثامن، رغم كل شيء، جد الملكة إليزابيث الأولى. ورغم موت إليزابيث قبل عشر سنوات من عرض المسرحية سنة ١٦١٣، إلا أنها كانت لا تزال تُذكَر كملكة بروتستانتية محبوبة؛ كان خليفتها سنة ١٦٠٣، جيمس

الأول البروتستانتي، ابن عمها من بعيد. تقدم المسرحية بالتفصيل طلاق هنري لزوجته الإسبانية، كاترين أوف أرجون، ومحبوبته بولن أو بولين، التي ستكون أم إليزابيث. تأتي صورة هنري متناقضة بشكل متعمَّد. يبدو على استعداد تام للانهماك في عرض باهظ للثروة والقوة في معركة ملابس الذهب Field of the Cloth of Gold سنة ١٥٢٠؛ لا يُصوَّر هذا اللقاء مع فرنسيس الأول ملك فرنسا بالقرب من كاليه مباشرة في المسرحية، لكن دوق نورفوك يذكره بإسهاب بمصطلحات تؤكد على الغرور الراسخ في القتال من أجل المجد الدنيوي (١، ١، ١٣-٣٨). يحكم هنري على دوق بكنجهام بالخيانة العظمى على أساس ادعاءات وإشاعات واهية، ولا يلتفت إلى الدليل المعقول، وهو أن سقوط بكنجهام دُبِّر بالحنث باليمين والرشوة (١، ١، ١٩٨ -٢٢٦). يتم اللقاء بين هنري وآن في مناخ شديد الإغراء في مبنى فخم، يملكه الكاردينال ولسي في ويستمنستر (١، ٤). يتوقع المغازلون الأذكياء أنه، رغم كل «الأناقة» و«التوابل» في «رياء» آن في تمسكها بالزواج من هنري قبل أن تعطي نفسها له جنسيًّا، إن لها «قلب امرأة، يؤثر/ على شخصية بارزة تتمتع بالثروة والسيادة»؛ إنها، بتعبير آخر، مستعدة لأن «تمط» «ضميرها المرن الرقيق» في مساومة شديدة الخطورة بالنسبة لملكة (٢، ٣، ٢٤-٣٣). تقذف إجراءات طلاق هنري لكاترين به في دورِ منافقٍ يعترف بندم عميق بأنه تخلَّى عن زوجة «فريدة» بين النساء «صفاتها نادرة» من «رقة جميلة» و«تواضع قديسة» و«سلطة زوجة»، حين يُقدِّم لنا سببٌ مناسبٌ لنعتقد أن قلقه من «الارتياب» و«وخز الضمير» وهو متيم بآن (٢، ٤، ١٣٤-١٦٩). يبدو هنري لفترة طويلة مبرِّحة، غافلا عن مكيدة المحافظين الدينيين مثل ستيفن جاردنر (أسقف ويستمنستر فيما بعد) ضد توماس كرنمر، كبير أساقفة كانتربرى، وهو ذو توجه بروتستانتي.

فى الوقت ذاته، يوظف شكسبير عددًا من الاستراتيجيات المسرحية لتقليل تأثير هذا النقد الضمني لوالد الملكة إليزابيث. لا تستخدم المواجهات الملحمية بين العقيدة الكاثوليكية والعقيدة البروتستانتية في زمن الانشقاق على روما؛ لم يستخدم شكسبير، في الحقيقة، هاتين الكلمتين، «الكاثوليك» و«البروتستانت»، في كتاباته أبدًا. ولم يستخدم «أنجليكاني» أو «كلفني». يستخدم «البابوية» مرة، وليس في هذه المسرحية؛ إنها جزء من حكمة دون كيشوتية ينطق بها لافتش، المهرج الأحمق في «العبرة بالنهاية»، حين

يضع «شَربون الفتاة البيوريتانية» مقابل «بويسام العجوز البابوية» (١، ٣، ٥١-٥٢). يستخدم مصطلح «لوثري» مرة واحدة في كل أعمال شكسبير، حين يشير الكاردينال ولسي إلى آن بولن في «هنري الثامن» بوصفها «اللوثرية الحاقدة» (٣، ٢، ١٠٠)؛ يتحدث ولسي من موضع الكاردينال. كان الجمهور الإنجليزي سنة ١٦١٣ يعرف بالطبع أن زواج هنري من آن البروتستانتية وطلاقه لكاترين الكاثوليكية كانا الحدثين الدافعين للانشقاق على روما. أحد أسباب سقوط ولسي أنه كان على اتصال مع «روما» (أي البابوية) ليؤمِّن لنفسه رتبة ممثل البابا (٣، ٢، ٣١٢-٣١٤). بداية الإصلاح، ضمنيًّا، جزء من المشهد في «هنري الثامن»، جزءٌ يُهمَل باستمرار. تعرِّف كاترين نفسها بزهو بأنها ابنة فرديناند «ملك إسبانيا»، مؤكِّدة أنه «كان شخصًا بارعًا/ أحكم الأمراء الذين حكموا/ حتى وقت قريب» (٢، ٤، ٤٥-٤٨)، وتتوسل «للبابا/ ليتأمل قداسته قضيتي كلها/ ليحكم بنفسه» (١١٧-١١٩)، لكنها لا تُقدَّم في المسرحية في صورة متعصبة دينيًّا، وبالتأكيد ليس ككاثوليكية، مما قد يكون مصدر استياء في البلاد التي تبنتها؛ إنها بدلا من ذلك زوجة مخلصة ومهذبة يحضر موتها في المسرحية طيف ملائكي (٤، ٢، ٨٢ وما يليه). تخلو معاملاتها مع كابوتشيوس، سفير الإمبراطور تشارلز الخامس، تمامًا من روح التآمر؛ أمنيتها الوحيدة أن ينقل كابوتشيوس إلى الملك هنري تحياتها الودية (١٢٤-١٣٠).

يَنْصَبُّ كثير من النقد الضمني لهنري الثامن في هذه المسرحية على الكاردينال ولسي. إنه، بقسوته في طموحه وزهوه وشغفه بالأمور الدنيوية، قسٌّ فاسدٌ تمامًا. إلا أنه أيضًا يُصوَّر بتعاطف إلى حد ما بالصدق الظاهر في ندمه حين يُكشَف أمره، وببحثه المؤجَّل عن عزاء التنازل. تبدو غطرسته مميزة للكاثوليكية في هذه المسرحية، لكنها تواجه بالتصوير المتناقض لآن وهنري. البطل الوحيد غير الملوَّث، ربما، هو كبير الأساقفة كرنمر، وهو بروتستانتي مستقيم. يكاد يقتله جردنر والمحافظون الآخرون لأنه «أخبث زنديق، وباء/ يصيب الأرض» (٥، ١، ٤٥-٤٦)، يُنقَذ كرنمر أخيرًا بتدخل ملكي في مداولات مجلس شورى الملك[١]. هنري الثامن في النهاية ذرائعي في المحافظة على الإصلاح الإنجليزي. كل شيء يسير باتجاه ميلاد إليزابيث، التي ستكون ملكة إنجلترا. الظروف

(١) مجلس شورى الملك Privy Council: مجلس ملك بريطانيا حتى القرن السابع عشر، وكان بمثابة أعلى هيئة تشريعية.

التي أدَّتْ إلى هذا الحدث السعيد غريبة لا يمكن توقعها؛ دوافع فاسدة وتسويات سياسية غير مؤكدة أدت بشكل ما إلى ميلاد هذه الطفلة، وكأنه حدث بتدخل قوة خفية بصيرة. بالإضافة إلى أنه سوف يظهر، بعد موتها في النهاية، وريث آخر «عظيم يستحقّ الإعجاب مثلها» (٥، ٥، ٤٢-٤٣)، أي الملك جيمس الأول. هذه كلها «عجائب» توضح الإرادة الإلهية في الإنعام على الأمة الإنجليزية وحمايتها. وهكذا تكون «هنري الثامن» احتفالا وطنيًا من ناحية، ومسرحية لغزًا من ناحية. ترى الإصلاح الروحي العظيم في الكنيسة الإنجليزية كما حدث، في مفارقة، من خلال أفعال رجال ونساء أنانيين. تنحَّى الولاء الانفعالي في معركة الكاثوليك ضد البروتستانت جانبًا لصالح رأي شامل ومتسامح عن الانسجام الديني.

يميل تصوير شكسبير للبروتستانتية الراديكالية أكثر إلى الانتقاد. ومن المؤكد أن الاعتراضات أقل توهجًا مما في الكثير من المسرحيات التي كتبها معاصرو شكسبير. لا نجد صورًا هجائية بالحدة الانفعالية لصورة المحنة المفيدة وحنانيا في «الخيميائي» (١٦١٠) لبن جونسون[١]، على سبيل المثال، أو المشغول بحماس الأرض في «معرض برثولوميو» لجونسون (١٦١٤)[٢]، الذين تنم أسماؤهم نفسها عن احتقار الكاتب المسرحي لهم تمامًا. شكسبير بشكل مميز أكثر رغبة في التعاطف حتى مع مَنْ يعرِّضهم لدرجة من السخرية الكوميدية. إلا أن حقيقة وعادة كثير من البيوريتانيين المتطرفين للمسرح، وكل ما يقدمه من أعمال، أدَّتْ إلى مواجهة حادة بشكل غير عادي. يوجد أبرز الشواهد في «الليلة الثانية عشرة».

تقول ماريا للسير توبي: «تزوج، سير، إنه أحيانًا بيوريتاني من نوع ما»، وهي تلخص رأيها في مالفوليو، التابع المنافق للكونتيسة (٢، ٣، ١٣٩). يوقظ المصطلح حنق السير أندرو. يصرح سير أندرو: «أوه، لو ظننْتُ ذلك لضربتُه مثل كلب». يرد توبي: «ماذا، لأنه بيوريتاني، تفسيرك رائع، عزيزي الفارس؟» حين يعترف السير أندرو بأنه ليس لديه ما يضيفه عن الموضوع ويؤكد أن لديه «سببًا كافيًا» (١٤٠-١٤٥)، تتدخل ماريا في المحادثة لتوضح ما تعنيه باستخدام مصطلح بيوريتاني في المقام الأول:

---

(١) المحنة المفيدة Tribulation Wholesome: عجوز بيوريتاني متعصب في الخيميائي. حنانيا Ananias: في العهد الجديد، كذاب سقط ميتا حين وبخه بطرس، والإشارة إلى شخصية في الخيميائي.

(٢) المشغول بحماس الأرض Zeal-of-the-Land Busy: شخصية بيوريتاني منافق نهم في «معرض بَرثولوميو».

«إنه شيطان بيوريتاني لا يتمسك بشيء بشكل دائم، ليس إلا مهرجًا، حمارًا عتيقًا، يردد ما يحفظ بدون كتاب ويروِّجه بمناجل هائلة؛ مزهوًّا بنفسه، دماغه محشو، كما يعتقد، بالروائع، ويتأسس إيمانه على أن كل من ينظر إليه يقع في حبه؛ وعلى هذه الرذيلة فيه يجد انتقامي سببًا بارزًا للعمل.» (٢، ٣، ١٤٦-١٥٢)

لا يستخدم شكسبير كلمة «بيوريتاني» إلا نادرًا؛ باستثناء هذه الفقرة، حيث تتكرر ثلاث مرات، وذُكِرتْ مرة من قبل في «العبرة بالنهاية»، لا تظهر الكلمة إلا في «حكاية الشتاء» (٤، ٣، ٤٤-٤٥) و«بركليس» (٤، ٦، ٩). وهاتان الإشارتان الأخيرتان هجائيتان. في الأولى، يلاحظ الراعي المهرج أن المَهْرَجَان القادمَ لجز الخراف لن يكون فيه «إلا بيوريتانى واحد» ضمن المنشدين، وسوف ينشد «ترانيم لرقصات المزمار»، وكان يعتقد أن المهاجرين الهوجونوت من القارة يفعلون ذلك[1]. في الشاهد الثاني، تشكو القوادة في ماخور ميتيلين في «بركليس» من مارينا الفاضلة بشكل لا يمكن إنكاره لأنها «ستجعل من الشيطان بيوريتانيا إذا رخَّص [أي ساوم على] قبلة منها». هذه الشواهد عرضية، وتعكس ببساطة الطريقة التي يمكن أن تنتزع بها كلمة «بيوريتاني» الضحك من جمهور لندن بالطريقة نفسها التي كانت بها النكات المعارضة للكاثوليكية سمة أساسية في تصرف المهرجين على خشبة المسرح. انشغال ماريا بالمصطلح مدروس بشكل أفضل. تقدم بخبرة دقيقة: تقول في البداية مالفوليو «بيوريتاني من نوع ما»، ولا تقول «بيوريتاني»، وتواصل لتشير إلى أن المصطلح لا ينطبق عليه تمامًا رغم ذلك، لأن مالفوليو في الواقع حمار متيم بنفسه.

أي نوع من البيوريتانيين مالفوليو، إذن، إذا كان بيوريتانيا، وماذا تقول ماريا عن البيوريتانيين؟ توحي الفقرة بأن البيوريتانيين قد يكونون مثل مالفوليو، وقد يكون مالفوليو مثل البيوريتانيين، لكن فقط بقدر اشتراكهم في خصائص عامة. إذا مال البيوريتانيون إلى

(١) هوجونت Huguenot: البروتستانتي الفرنسي في القرنين السادس عشر والسابع عشر، نسبة إلى Hugues (١٤٩١-١٥٣٢)، قائد سياسي سويسري.

التكبر والزهو بأنفسهم برضا، فَهُمْ ومالفوليو يستحقون أي ازدراء يُوجَّه إليهم. تصدر «إذا» تحذيرًا، مع ذلك، بشأن رسم تشبيهات سهلة. ليس كل البيوريتانيين متجهمين ومتكبرين؛ علينا الاعتراف بوجود اختلافات. في الوقت ذاته، قد تكون «إذا» تحذيرًا للبيوريتانيين أيضًا: لن تنجوا من الهجاء إذا تصرفتم مثل مالفوليو.

هذا التحذير الثاني وثيق الصلة بالموضوع بشكل خاص، لأن مالفوليو يتصرف بطرق ترتبط عمومًا بالبيوريتانية. يبدو أنه يستمتع بالتحقير من عربدة الآخرين. إنه متزمت في طريقة لبسه. حين ينتقد الكونتيسة أوليفيا لأنها «تمرح بطريقة وضيعة وعقيمة» مثل المهرج فيست، ترد بأن مالفوليو «مريض بحب النفس» ويتذوق «بشهية معتلة»، ويرى «صواعق طيور» فيظن أنها «طلقات مدفع» (١، ٥، ٨٠-٩٠). من الواضح أن الكونتيسة تحب أن يكون في منزلها كل من رسول الرزانة هذا وفيست المنفتح الذي ينصحها بأن «للمرح الحاضر ضحكة حاضرة» (٢، ٣، ٤٨)؛ يوازن كل منهما الآخر. جاذبية مالفوليو مفيدة لها في فترة الحداد على أخيها؛ ومن المفترض أنه الشخص الذي أن يحافظ على أن تبقى عربدة عمها توبي بلتش ورفاقه في منتصف الليل في مستوى اللياقة. يستدعي مالفوليو سلطتها وهو يحاول إيقاف حفلة صاخبة في وقت متأخر من الليل في منزلها. «أمرتْني سيدتي بأن أخبرك بأنها رغم أنها تؤويك باعتبارك قريبًا لها، إلا أنها لا تؤيد فوضاك» (٢، ٣، ٩٥-٩٧)، يقول للسير توبي، ويمكن للمرء أن يتخيل جيدًا أن الكونتيسة قالتْ شيئًا من هذا القبيل؛ الحفلة صاخبة جدًّا، ومن المؤكد أن الكونتيسة جديرة بمراعاة بعض أصول اللياقة في منزلها. تندهش ماريا الذكية والحساسة حين تكتشف أية «فوضى» يحدثها المعربدون، وتحذرهم من أن أوفيليا «استدعتْ ممثلها مالفوليو وطلبتْ منه أن يطردكم من المنزل» (٧٢-٧٤). في الوقت ذاته، أسلوب مالفوليو في إصدار إنذاراته أنيق وغير رسمي جدا حتى أنه، لولا ذلك، كان يمكن أن يفقد بسرعة أي تعاطف يحظى به. والأهم من ذلك، يستحق طموحه السري في أن يكون «الكونت مالفوليو» كل العنف الهجائي الذي يمكن أن يحشده توبي وماريا والآخرون.

يبادر سير توبي مالفوليو بالكلام: «هل تعتقد، لأنك مستقيم، أنه لن يكون هناك مزيد من الكعك والجعة؟» (٢، ٣، ١١٤-١١٥). لا يمكن لأي هجاء معارض للبيوريتانية أن يعبر عن المسألة بصورة أفضل. كان البيوريتانيون مكروهين من الكثيرين بسبب

رفضهم جعة الكنيسة وألعاب مايو وأعمدة مايو والرقص والشرب وصور أخرى من المتع الاجتماعية[1]. وزاد من هذه الكراهية إدراكٌ عام بأن الأنوف الزرقاء[2] الذين يشرِّعون للأخلاق العامة ربما يكونون هم أنفسهم فاسقين ودنيويين. هنا مرة أخرى يتماشى مالفوليو مع القالب. إنه مذنب «بسلوك ملتزم كظله» وبتخيل الكونتيسة أوليفيا رفيقة جنسية له. يتأمل، في مناجاةٍ، أسلافَه ليصبح «الكونت مالفوليو»: يُذكَر أن «سيدة ستراتشي» «تزوَّجتْ من حارس خزانة الملابس» (٢، ٥، ١٦-٣٩). يغبط نفسه على «بسمته الأليفة» (٦٥)، حتى ونحن نعرف أنه مشهور بعبوسه. يشتاق سرًّا لسلطة أن يكون الكونت مالفوليو، ليس ببساطة من أجل الثروة التي يمكن أن يحصل عليها، بل، وهو الأكثر أهمية، من أجل السلطة التي تمكنه من توبيخ توبي وأندرو وطردهم من منزل الكونتيسة. يشبه مالفوليو حتى البيوريتاني النَمطيٍ في الطريقة التي يقرأ بها ويفسر. حين يجد رسالة سقطتْ في طريقه بخطٍّ ماريا مقلِّدةً خطَّ الكونتيسة، يدخل مالفوليو في متاهات فكرية ليجعل الرسالة المبهمة تلائمه. يتعجب: «لو أستطيع أن أجعلها تشبه شيئا في داخلي!» وهو يقرأ اللغز «م.و.ا.ى.» (١٠٦-١١٩). اختارت ماريا في الحقيقة ببراعة: «الميم» و«الواو» بداية اسم مالفوليو ونهايته، بينما «الألف» و«الياء» هما التالي والسابق للحرفين السابقين. كثيرًا ما اتُّهِم البيوريتانيون بتحريف نص الكتاب المقدس ليكون على هواهم. يرى مالفوليو الفرصة للقيام بذلك مع هذه الرسالة. يقول: «ومع ذلك، حتى أسحقها قليلا، يجب أن تنحني لي،/ لأن كل حرف من هذه الحروف في اسمي» (١٣٧-١٣٨).

هكذا يتماثل مالفوليو في كثير من الخصائص المهمة مع الصورة النمطية للبيوريتاني مفسد البهجة. يستحق عن جدارة عقابه الهجائي لأنه استُدرِج لارتداء ملابس مبهرجة غريبة، والابتسام مثل أبله. حتى إذا تذكَّرْنا حذر ماريا من تلطيخ البيوريتانيين كلهم بهذه الفرشاة، وحتى إذا بولغ في عقاب مالفوليو كثيرًا باستخدام السجن المهين، فنحن مدعوون إلى الاستمتاع بتوبيخ مستحق في هذه الرياضة الفاسدة التي تخلو من الدعابة. نادرًا ما يميل التعاطف في أعمال شكسبير بوضوح إلى جانب واحد. ومن المفترض أن

---

(١) عمود مايو Maypole: عمود يزين بالأشرطة والأزهار في الاحتفال بعيد أول مايو، ويتم الرقص حوله.

(٢) الأنف الأزرق: الشخص البيوريتاني.

سبب هذا الميل غير المعهود في التعاطف أن مالفوليو عدو لكل ما يدافع عنه المسرح. كره كثير من الكهنة البيوريتانيين المسرح، كما رأينا، ومن الواضح أن مالفوليو حواري له نفس القناعة. حين ينفجر في الفصل الأخير، معلنًا «سوف أنتقم من كل قطيعك!» (٥، ١، ٣٧٨)، يكون لإعلانه عن الحرب تأثير مرجف. في النهاية، سنة ١٦٤٢، أغلق البيوريتانيون مسارح لندن كما تاقوا دائمًا على مدى نصف قرن. خطوط المعركة مرسومة في «الليلة الثانية عشرة». ينشد فيست: «ما يأتي غير مؤكد» (٢، ٣، ٤٩).

يبدو شكسبير مستعدًّا في موضع آخر، أيضا، لتشجيع السخرية اللطيفة الهجائية من أشخاص يؤمنون بالإصلاح. يقدم اسم السير أوليفر مار تكست في «كما تشاء» تلميحًا عن شخصيته: إنه «قس سيّاح» من النوع الساذج الذي قد يُطلب منه تزويج تتشستون وأودري «تحت أجمة مثل متسولٍ» (٣، ٣، ٧٧). كان تشويه النصوص من خلال تفسير حرفي تافه ممارسة مستمرة ضد الكتاب ذوى الميول البيوريتانية، كما في حالة تشويه مالفوليو للأحرف «م.و.ا.ى.» مار تكست «كاهن القرية التالية» (٤٠)؛ يعمل في «صومعة» (٦٢). إنه، مثل كثيرين، قسُ أبرشية في الكنيسة الأنجليكانية ذو ميول بيوريتانية، يرفض أن يفتر حماسه باحتقار جاك للظروف الوضيعة لمهنته. يتذمر بتحدٍّ حين يُترَك وحده على المسرح: «لا يهم، لا أحد من هؤلاء الرجال الخياليين يهزأ من مهنتي» (٩٨-٩٩). يميل السير هوج إيفانز، شخص من ويلز في «زوجات وندسور المرحات» للاستشهاد بالمزامير الموزونة (٣، ١، ٢٣)[1] وتهديد أولاد المدارس الذين يشرف عليه بالسياط إذا فشلوا في استظهار الصيغ اللاتينية المطلوبة منهم بشكل صحيح (٤، ١، ١٥-٧٨)، هدف لبعض التنكيت الملتزم الظريف. يقدم ناتنيال راعي الأبرشية وهولوفرتز معلم المدرسة المتحذلق، في «عذاب الحب الضائع»، نموذجين لمعلمي الشباب الذين قد يصادفهم المرء في الريف الإنجليزي نتيجة للإصلاح التعليمي البروتستانتي. يعترف هُتْسبور، في «هنري الرابع، الجزء الأول»، باندهاشه من قسم زوجته بأيمان لائقة ومتزمتة، من قبيل «ليس أنت، برقة طيبة»، «وحقيقي مثلما أحيا»، و«كما يصلحني الرب»، و«مؤكد مثل النهار»، كأنها «زوجة صانع حلوى» أو زوج من سكان لندن لم يذهب أبدًا أبعد من فنسبوري (٣، ١، ٢٤٥-٢٥٠). مثل هذا التكلف الزائف كان مميِّزًا للسكان البرجوازيين

(١) المزامير الموزونة metrical Psalms: ترجمة المزامير، أو جزء منها، إلى شعر موزون باللغة المحلية بهدف إنشادها كترانيم في الكنيسة.

في أكبر مدن إنجلترا وأكثرها ميلا للبيوريتانية.

من الصعب تقييم اهتمام شكسبير بفكر كلفن، من ناحية لأنه ككاتب مسرحي لا يشرح المسألة مباشرة، ومن ناحية لأن الاختلافات بين لاهوت كلفن ولاهوت المذاهب الدينية الأخرى ليست واضحة بجلاء في المسرحيات المكتوبة في عصر النهضة. من المؤكد أن الكلفنية أثرت بعمق على الكنيسة الإنجليزية الإصلاحية في القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر. في سنوات منتصف القرن السادس عشر، والملكة ماري الكاثوليكية تحكم إنجلترا، ذهب كثير من رجال الدين إلى الخارج، خاصة إلى جنيف؛ وعادوا إلى الوطن مشبعين بتعاليم كلفن. صارت جامعة كمبريدج مركزًا للتعليم المستلهم من كلفن. الخميرة الثقافية التي ابتكرها هناك وليم بركينز[1] وآخرون واضحة، على سبيل المثال، في الوصف القوي الذي كتبه كريستوفر مالرو في «دكتور فوستيوس» (١٥٨٨-١٥٨٩) لرجل متعلم يقف «سقوطه الجهنمي» و«حظه العثر» تحذيرًا لكل من «يمارسون أكثر مما تسمح القوة السماوية» (الخاتمة)[2]؛ فوستيوس مثال مرعب للإنسان الكلفني الضال الذي تبدو لعنته محدَّدةً سلفًا بشكل لا يمكن تفاديه رغم معرفته بالتعاليم المسيحية. التحق مالرو بكمبريدج؛ لم يلتحق بها شكسبير، إلا أن الكلفنية كانت متغلغلة في الثقافة. ما آثارها، إذا كانت قد أثَّرتْ، في كتاباته؟

يوحي التناقض الرفيع بين والد هاملت الميت وعمه كلوديوس الحي بالمصطلحات الكلفنية. يلح هاملت على أمه: «انظرى هنا إلى هذه الصورة وعلى هذا»، وهو يريها صورتي هذين الرجلين، ربما في سلسلتين يلبسهما هاملت وجيرترود حول رقبتيهما. تظهر صورة هاملت الأب الميت «خصلات هيبرون[3]، وجبهة جوبيتر نفسه/ وعينان مثل عيني مارس تهددان وتأمران»، بينما صورة كلوديوس صورة «سنبلة عفنة،/ أفسدت السنبلة السليمة» (٣، ٤، ٥٤-٦٦). قبل ذلك، امتدح هاملت أباه الميت بأنه «الملك الرائع الذي كان بالنسبة لهذا [أي مقارنة بكلوديوس]/ هيبرون بالنسبة ساتير» (١، ٢، ١٣٩-١٤٠). هذه المقابلات مقابلات هاملت، وهي، بلا شك، متأثرة بتصويره المثالي

---

(١) بركنز Perkins (١٥٥٨-١٦٠٢): لاهوتي من كمبريدج، من الرواد الأوائل في الحركة البيوريتانية في الكنيسة الإنجليزية.

(٢) الخاتمة A-Text Epilogue: قصيدة قصيرة تلقى عادة بعد انتهاء المسرحية.

(٣) هيبريون Hyperion: كائن ضخم في الميثولوجيا اليونانية، ابن جيا Gaea (ربة الأرض) وأورانوس Uranus (كبير آلهة الأرض)، ووالد هليوس Helios.

لوالده وكراهيته العميقة لكلوديوس، لكنَّ هناك دليلا آخر في المسرحية يشير أيضًا إلى فكرة أن كلوديوس رجل ضال من النوع الذي يصفه أتباع كلفن. ويشارك شبح والد هاملت بالتأكيد ابنه في إدراك الهوة الشاسعة بين المستقيم والملعون: «كما أن الفضيلة لن تتزحزح أبدًا،/ حتى لو غازلها الفسق في صورة سماوية،/ فالشبق، وإن ارتبط بملاك مشع،/ يُتخَم في سرير علوي/ ويفترس النفاية» (١، ٥، ٥٤-٥٨). كلوديوس شخص ملعون. حين يحاول أن يصلي ويطلب عفو السماء عن آثامه، وقد أفزعه تذكُّرٌ مكثَّفٌ للقتل الذي اقترفه وهو يشاهد مسرحية هاملت «مصيدة الفأر» عن «مصرع جونزاجو»، يكتشف كلوديوس، مما أصابه بهلع حقيقي، أنه رجل «لا يستطيع أن يتوب». يكتشف أنه لا يستطيع أن يصلي «مع أن الرغبة شديدة كالإرادة». يعرف كلوديوس بدقة، كشخص وُلِد في ظل الثقافة المسيحية وحصل على كل الفوائد المفترضة من التعليم المسيحي، المطلوبَ منه ليأمل في الخلاص: عليه أن يتوب بصدق. ترحب تعاليم المسيح بالآثم التائب، وكلوديوس آثم. يتأمل في مناجاة: «أليس هناك مطرٌ كافٍ في السماوات الجميلة/ لتغسلها [يد كلوديوس الملطخة بالدماء] فتصبح بيضاء كالثلج؟» «ما جدوى الرحمة/ إن لم تواجه محيًا الإساءة؟» (٣، ٣، ٣٨-٦٦). ويأتي، فورًا، التفسير المؤلم بأن رحمة الرب ليستْ من أجل كلوديوس.

لكن أوه، أية صلاة
يمكن أن تحقق غايتي؟ «تغفر لي قتلا شنيعًا»؟
لا يمكن لأني ما زلْتُ خاضعًا
لتأثيرات ما قتلْتُ من أجله
تاجي وطموحي وملكتي.
هل يمكن للمرء أن يعتذر ويُبقِي على الإساءة؟
(٣، ٣، ٥١-٥٥)

يحمل السؤال الإجابة. في هذا العالم الفاسد يمكن للمرء أن يأمل في أن «يدفع العدل»؛ المال الملوث «يشتري القانون. لكن الأمر ليس كذلك في الأعالي./ لا مراوغة

هناك، هناك يبدو الفعل/ على طبيعته» (٥٧-٦٢). يفهم كلوديوس جيدًا أن عليه التنازل عن عرش الدنمرك وأرملة أخيه الذي قتله، ويأخذ على نفسه عهدًا صادقًا من قلبه وروحه ببدء حياة جديدة. وهذا كل ما يطلبه الرب مقابل رحمته اللانهائية. وهو، بدقة، ما يعجز كلوديوس عن التصميم على عمله.

لماذا يعجز بعض البشر عن التصميم على أن يحيوا حياة صالحة؟ تؤكِّد إجابةُ كلفن على قدرة الرب اللانهائية ومعرفته المسبقة: لأنه يعرف كل ما سوف يحدث، فهو يعرف أن بعض البشر سوف يفشلون روحيًا وتحل بهم اللعنة الأبدية. لا يريد الرب كل أفعال الشخص، لكن من الواضح أنه يسلم بأن بعضها سيكون منقذًا وبعضها لن يكون. علينا ألا نلوم الرب على هذا، أو نراه مبتكرًا للشر؛ هذه هرطقة بلا حدود. بدلا من ذلك، علينا أن نفهم أن الرحمةَ هبةٌ من الرب يمنحها، أو لا يمنحها، كما يرى طبقًا لحكمة نهائية لا ندركها. لا يمكننا، كبشر، أن نأمل في الحصول على الخلاص؛ علينا أن نتصرف في حياتنا بأفضل ما نستطيع، آملين أن يكون السلوك المستقيم علامة على أننا من المختارين.

يبين هاملت مرارًا وتكرارًا أنه تأمل هذه الأفكار بعناية هائلة. حين يطلب من بولونيوس ضرورة «إكرام» الزائرين في قلعة إلسينور، يؤكد بولونيوس لهاملت، «سيدي، أعاملهم بما يستحقون.» لم ترضِ إجابته هاملت، ويرد بحسم: «قاتلك الرب يا رجل، أفضل بكثير. لو عاملْتَ كل رجل بما يستحق، فمن ينجو من السياط؟» (٢، ٢، ٥٢٢-٥٣٠). بمعنى أننا جميعًا لا يمكن أن نأمل في شيء إلا العقاب إذا لم نُعطَ إلا ما نستحق. تتكرر الفكرة حين يواجه هاملت أوفيليا بعلاقة الحب الفاشلة بينهما:

> «اذهبي إلى الدير. لماذا تريدين أن تنجبي آثمين؟ أنا نفسي مستقيم إلى حدٍّ ما، ومع ذلك يمكن أن أتهم نفسي بأشياء أتمنى معها لو لم تلدْني أمي: أنا شديد الغرور ومنتقم وطموح، وهناك من الآثام في متناول يدي ما يعجز فكري عن تصوره أو خيالي عن صياغته أو وقتي عن اقترافه. ماذا يمكن لشخص مثلي أن يفعل وأنا أزحف بين الأرض والسماء؟ كلنا محتالون بكل معنى الكلمة؛ لا تصدقي أحدًا منا» (٣، ١، ١٢٢-١٣٠)

مع أن هاملت يرى نفسه أقل فسادًا من كثير من الناس، إلا أنه مشغول بالحالة الوضيعة للبشرية. الآثام التي ينسبها هنا لنفسه- الغرور وغضب الانتقام والطموح الدنيوي- «آثام» حقيقية أرسلت هاملت الأب إلى المطهر لبعض الوقت، لأن كونك إنسانًا يعني أن تقترف مثل هذه الآثام يوميًا، إلى حد تعريض روحك للخطر إن لم تحظَ برحمة المغفرة. وهكذا فإن العالم الذي يجد هاملت نفسه فيه «حديقة لم تنتزعْ أعشابها الضارة/ ونمتْ من البذور. أشياء عفنة غليظة في طبيعتها/ تستأثر بها تمامًا» (١، ٢، ١٣٥-١٣٧).

من المؤكد أن هذه مقدمات منطقية للمسيحية في القرون الوسطى، ترجع للقديس أوجستين وما قبله؛ كانت الحالة الوضيعة للبشرية، ومن ثم الحاجة إلى رحمة الرب، من المبادئ الأساسية. إلا أن فكرَ كلفن أعطى لهذه الأفكار زخمًا جديدًا في القرن السادس عشر بتأكيده على إمكانية الفشل الروحي. يدرك شكسبير، في «هاملت»، هذا الخطر باستمرار. والطبيعة الشريرة القاسية لإياجو في «عطيل» ليست أقل إزعاجًا. وكيف نفسر، في «الملك لير»، التباين المروِّع بين كُرْدِليا وأختيها القاسيتين، أو بين إدجار وإدموند؟ أو، في «ريتشارد الثالث»، بين ريتشموند وريتشارد؟ وفي «مكبث»، بين بانكو ومكبث؟ لا يمكن للتفسيرات السيكولوجية للإنسان إلا أن تذهب بعيدًا. في النهاية، نُترَك ونحن ندرك معتركًا روحيًا وكونيًا بين الخير والشر، ينتمي، في الوقت ذاته، للقرون الوسطى في النظرة العامة للطبيعة الوضيعة للجنس البشري وللكلفنية في انشغالها بعناد الفاسد.

كيف تعرف الأخوات الساحرات في «مكبث» أنهن يمكن أن يتغلبن على مكبث ليقترف جريمة قتل مروِّعة، ولا يتمكنَّ من الوصول إلى قلب بانكو؟ تثير نبوءاتهن الخبيثة في مكبث إغواء يعجز عن مقاومته، حتى برغم أنه يعي تمامًا (مثل كلوديوس) النتائج الروحية والخلقية للفعل الذي يفكر فيه. يعرف أن «الطموح الجسور» هو الحافز الوحيد الذي يدفعه إلى الأمام لتنفيذ قتل الملك دنكان، ويدرك تمامًا أن هذا الطموح لا يمكن أن يأمل في أن تكون له قيمة في موازين العدل أمام قتل قريب، ملك، وضيف مبجل (١، ٧، ١٢-٢٨)؛ ومع ذلك تتقدم عملية القتل. لابد أن النبوءة الغريبة للأخوات الساحرات التي تمكنهن من أن يتوقعن أن مكبث «سوف يكون الملك بعد ذلك» (١، ٣، ٥٠) تتأسس على أن مكبث فاسق بمصطلحات كلفن، مثل دكتور فوستيوس عند مارلو: يتمتع بإرادة حرة كإنسان، إلا أنه يفعل المقدَّر. هذا القدر المؤكد جزء لا يمكن استئصاله من حقيقته.

يكتمل بقراراته وأفعاله؛ إلا أنه يبدو حتميًا أيضًا. يعرف بانكو، في المقابل، كيف يحصر هشاشته البشرية في نطاق السلوك الخلقي. يهتف: «أيتها القوى الرحيمة،/ صدي عني الأفكار السيئة التي تفسح الطبيعة/ المجال لها أثناء الرقاد!» (٢، ١، ٧-٩). يستجاب دعاؤه لأنه، مع أن طبيعته البشرية تجعله عرضة لا محالة للطموحات الآثمة، مشغول برحمة تمكنه من أن يدعو بصدق طلبًا للعون الإلهي الذي يعرف أنه سيفشل بدونه. كيف نفهم هذه الاختلافات الأساسية بين مكبث وبانكو؟ من المفترض أن الإجابة تكمن في مكان ما من مفارقات الحتمية والإرادة الحرة التي تجد أكثر التعبيرات عنها جلاء في عصر النهضة في كتابات كلفن وفي أعمال مثل «مكبث».

هل كان شكسبير معاديًا للسامية؟ من المؤكد أن الثقافة الإنجليزية في أيامه كانت لا تحتمل اليهود. فقد طُردوا من إنجلترا في عهد إدوارد الأول سنة ١٢٩٠، استجابة للرأى الشعبي العدوانى ضد الدور المؤثر الذي لعبه اليهود في الأعمال المصرفية والمالية. وعاش بعض اليهود في لندن وفي البلاط في تسعينيات القرن السادس عشر وأوائل العقد الأول من القرن السابع عشر، لكنهم عمومًا بقوا بعيدًا عن الأنظار، وتبنى بعضهم حيل التوافق ظاهريًا مع الدين الأنجليكاني الرسمي. انفجرت هستريا عامة سنة ١٥٩٤ حين اتُّهِم طبيب برتغالي يهودي، دكتور رودريجو لويز Lopez، بتدبير مؤامرة ضد حياة الملكة إليزابيث وحياة دُن أنطونيو، المطالب بالعرش البرتغالي. يزدهر بنجاح من جديد في هذه المناسبة عمل كريستوفر مالرو، «يهودي مالطا»، الذي يصور بطلا يهوديا (باراباس) مع قائمة طويلة جدًا من الجرائم الانتقامية. صورت «مسرحية السر المقدس The Play of Sacrament» في أواخر القرن الخامس عشر قصة خمسة يهود اشتروا خبزًا من خبز الأسرار المقدسة من رجل دين فاسد وعرَّضوه لعذاب يرمز لصلب المسيح. وصورت المسرحيات المسلسلة في أواخر القرون الوسطى اليهود عمومًا مذنبين بالصلب، وبالتالي معادين باستمرار للمسيحية. وحين كان الإيمان المحتمل يتحول إلى إيمان «حقيقي» كانوا يُقبَلون، لكن بهذا الشرط فقط.

تكشف كتابات شكسبير أحيانًا شيئًا من هذا الفكر. يقول بنديك عن بيترايس في «ضجة فارغة»: «إذا لم أكن أحبها فأنا يهودي» (٢، ٣، ٢٥٧-٢٥٨). الاستعارة مرتجلة؛ لا يقول بنديك شيئًا عن اليهود. تصوِّر الطبيعة الطائشة حقًا لهذه المقارنة المسيئة

الموقف المتحيز في الثقافة ككل. وأيضا في «السيدان من فيرونا» حين يشكو لانس المهرج من كلبه لأنه لا يبكي عند وداعهم لأسرتهم: «يبكي اليهودي إذا شهد فراقنا» (٢، ٣، ١١-١٢). أحد التأكيدات الملونة لفلستاف أن يُقسِم بأنه يقول الحقيقة، «أو فأنا يهودي، يهودي عبراني» («هنري الرابع، الجزء الأول»، ٢، ٤، ١٧٧). وتضع الأخوات الساحرات في «مكبث» «كبد يهودي مجدِّف» ضمن مكونات قِدْرهن الشيطاني (٤، ١، ٢٦).

«تاجر البندقية»، بالطبع، أكثر تعقيدًا بكثير، ومن ثم يمكن أن نتساءل إن لم يكن من المفترض أن يشمئزَّ جمهور شكسبير من تعذيب جراتيانو بيشاعة لشايلوك المغلوب على أمره في مشهد المحاكمة (٤، ١، ٣١١-٣٩٨)، أو قبل ذلك من تعليق أنطونيو باصقًا على «سترة اليهودي» التي يرتديها شايلوك (١، ٣، ١١٠، ١٢٤). أظهر ممثلون كبار مثل هنري إرفنج ولورنس أوليفير كيف يمكن أن يكون التعاطف مع شايلوك في الأداء، خاصة في قوله «أليس لليهودي عينان» (٣، ١، ٥٥-٦٩). يلطف شكسبير من الخصومات الوحشية في المواجهة بين اليهودي والمسيحي بعدة طرق. يبدو أنطونيو ميالا للترحيب بشايلوك في المجتمع المسيحي إذا كف عن تسليف الأموال مقابل فوائد. «أسرعْ، أيها اليهودي المهذب»، يقول أنطونيو في وداع شايلوك، حين يوافق شايلوك على تسليف الأموال «بروح مرحة» بدون فوائد باستثناء رطل من اللحم، على سبيل الغرامة، في حالة عدم التسديد. يعلن أنطونيو: «سأختم على هذا الصك/ وأقول إن هناك يهوديًا شديد العطف». «سينقلب العبراني مسيحيًا؛ فقد صار عطوفًا» (١، ٣، ١٤٤-١٧٧). من المؤكد أن هذا الميل اللطيف من جانب أنطونيو يتأسس على فكرة التحول: إذا «انقلب» اليهودي «مسيحيًا»، لم يعد يهوديًا. ويبدو أن تحول جِسيكا ابنة شايلوك إلى المسيحية زوجةً للرونزو يعزِّز هذا الرأي؛ إنها ضمن الحشد الاحتفالي في المسرحية في بلمونت في نهاية المسرحية (حتى إذا صورها أحيانا بعض الإنتاج الحديث على أنها لا تزال غريبة غير مريحة). اليهودية قضية إيمان، لا قضية عرقية.

إلا أنه يبدو أن «تاجر البندقية» تفضل المسيحية عن اليهودية. مهما نكن مدعوين للتعاطف مع شايلوك كرجل مضطهد، يُقدِّم إنجيل نجاحه بواسطة «صفقاته» و«الربا» الذي يحصل عليه (١، ٣، ٤٧) في المسرحية باعتباره ينتمي لنظام أقدم من السلوك

الخلقي. إن دفاعه عن يعقوب لأنه خدع لابان في بعض الأغنام يبدو مثل دفاع محام مشبوه: أتى يعقوب، وقد اتفق مع لابان على أن تكون الحملان الرقطاء أجر يعقوب عن عمله، بقضبان خضراء وقشرها لتظهر فيها خطوط بيضاء ووضعها أمام النعاج في فترة التوالد لتلد حملان رقطاء. يبدو تفسير شايلوك لهذه القصة من «العهد القديم»[1] مثل شق الشعرة، حسبة أنانية: «الثروة نعمة، إذا لم يسرقها الرجال» (٧٤-٨٨). على العكس، يؤمن المسيحيون بالمخاطرة، بالمغامرة، برمي سهم خلف السهم الضائع للعثور على السهم الأول (١، ١، ١٤٠-١٥٢). يخاطر أنطونيو بحياته ليمكن صديقه الأصغر، بسانيو، من المنافسة على الزواج من بورشيا. يخاطر بسانيو بكل شيء باختيار ثلاثة صناديق من أجل الحب الرومانسي والحظ. يترك لانسيلوت جوبو العمل عند شايلوك ليخدم بسانيو لأن، كما يقول لبسانيو: «المثل القديم يفرق تماما بين سيدي شايلوك وبينك، سير: معك نعمة الرب، سير، ومعه ما يكفى» (٢، ٢، ١٤١-١٤٣). يعني لانسيلوت بتعبير «ما يكفي» الممتلكات الدنيوية لكن بدون نعمة روحية. كما يقول لانسيلوت، «أكون يهوديًا إذا خدمْتُ اليهودي أكثر من ذلك» (١٠٧). تقرِّر جسيكا أن تهجر أباها لأن، كما تقول للانسيلوت: «منزلنا جحيم» (٢، ٣، ٢). مهما تكن مخاطرة مستهترة وطائشة أحيانا، إلا أنها تقدَّم في المسرحية أكثر شهامة وأكثر كرمًا من الوضع الأكثر حذرًا الذي يتخذه شايلوك. المخاطرة جزء من نظام جديد، وتستغرق يومًا في النهاية الرومانسية للمسرحية. كثيرًا ما يستخدم الإنتاج الحديث هذه النهاية لإظهار أن المسيحيين في المسرحية سطحيون بجبن، كما هم أحيانًا، لكن المنظور الأكثر اتزانًا ربما يكون أن شكسبير، نتيجة لكل حساسيته الرحيمة تجاه شرور الاضطهاد (من المؤكد أنها أكبر بكثير من كل ما ظهر في «يهودي مالطا» لمارلو)، شارك انحياز ثقافته لصالح أخلاق الرحمة المسيحية الجديدة المزعومة.

هل «يؤمن» شكسبير بالجنيات والأشباح والكائنات الخارقة الأخرى؟ وجودها طاغ في مسرحياته. وتوجد، في الوقت ذاته، لأنها أساسية لكتابته المسرحية جزئيًا على الأقل. إن التساؤل عما إن كان علينا أن «نؤمن» بالجنيات في «حلم ليلة في منتصف الصيف» سؤال معقد. إنها، من ناحية، حقيقية بمعنى أنها شخصيات درامية على المسرح. لها

(١) ترد القصة في «سفر التكوين»، الإصحاح الثلاثون.

ميولها وإحساسها بالمرح؛ تقدم لنا نظرة مسلية عن الحماقة البشرية، خاصة في الحب. «يا رب، أي حمقى هؤلاء الفانون!» يتعجب بوك وهو يستعد مع أوبيرون لمشاهدة «موكب الحماقة» (٣، ٢، ١١٤-١١٥) في المشاحنة التي تسبب فيها بوك نفسه حين دهن خطأً عينيْ ليسندر بعشب سحري بدل أن يدهن عينيْ دمتريوس، وهكذا يتنافس الشابان الآن على حب هيلينا. الجنيات أساسية لمعالجة وجهة نظر المسرحية. تصبح «غير مرئية»، ومن المفترض أن هذا يتم بإيماءة أو بتغيير سريع في الملابس. يقول أوبيرون: «أنا غير مرئي» (٢، ١، ١٨٦)، ونفترض كجمهور أنه كذلك، وهكذا يتجول بين الفانين بدون أن يكون «مرئيًا». (يستطيع بروسبيرو في «العاصفة» أن يفعل الشيء ذاته.) يجعلنا إدراكنا لهذه الأداة المسرحية نلاحظ أن «الخفاء»، وربما أيضا الإحساس بوجودها الموضوعي، تقليد مسرحي. في سخرية مسرحية مستمرة، لا يدرك البشر في هذه المسرحية أبدًا المدى الذي يمكن أن توجه به أفعالَهم كائناتٌ غير مرئية في الظلام. وإدراكنا لهذه السخرية جزء من استمتاعنا بالأداء المسرحي. في الوقت ذاته، يبدو أن شكسبير يلعب بالاعتقاد الشعبي في الجنيات واللبركون والغيلان الخ[1]. وكان هذا الاعتقاد، بلا شك، واسع الانتشار بين كثير من الشعوب في عصر النهضة. ربما يكون أفضل إحساس بأن جنيات شكسبير «حقيقية» أنها خالدة في فنه. لا تزال تتجول في مخيلتنا، وتبقى تفعل ذلك طالما بقيت مسرحياته تُقرَأ وتُمثَّل. مثل هذا الخلود شيء لا نأمل نحن الفانين في الاستمتاع به.

يمكن قول الكلام نفسه إلى حد بعيد عن توظيف شكسبير للأشباح. كان التساؤل عن حقيقية الأشباح والعفاريت موضوعًا لكثير من المناظرات في عصر النهضة. مال الكتاب البروتستانت، مثل صموئيل هرسنت[2]، إلى انتقاد الأشباح والعفاريت بوصفها من مختلقات الفنتازيا الكاثوليكية الفاسدة؛ يتشكك كتابه «إعلان فظاعة الخدع البابوية» (١٦٠٣) باطراد في إنكار التعويذة. وكان لدى الملك جيمس الأول نزعة تشكك مماثلة في موضوع السحر. أشباح شكسبير في كل موضع، قادرة على الخداع على خشبة المسرح. يستطيع شبح والد هاملت أن يظهر للحراس في المراقبة ولهاملت وهوراشيو، ويظهر في الوقت ذاته لهاملت ولا يظهر لجرترود («هاملت»، ٣، ٤، ١٣٦-١٤٥).

(١) لبركون leprechaun: نوع من الجنيات في الحكايات الشعبية الايرلندية.

(٢) هرسنت Harsnett (١٥٦١ - ١٦٣١): كاتب إنجليزي في الدين، ورئيس أساقفة يورك من سنة ١٦٢٩. والكتاب المشار إليه «*A Declaration of Egregious Popish Impostures*».

يعتبر بعض القراء هذا دليلا على أن الشبح من نتاج مخيلة هاملت مفرطة النشاط، لكن هناك تفسيرًا مستساغًا بالقدر نفسه، وهو أن هذا الشبح ببساطة لا يرغب في التواصل مع جرترود. فيم يتحدثان؟

على أية حال، تتمتع الأشباح في معارف عصر النهضة بقدرة كاملة على القيام بهذه الحِيَل. تظهر الأخوات الساحرات لبانكو ومكبث ثم «يتلاشين»، بطريقة لا تمكن روس وأنجوس من رؤيتهن، يقول بانكو: «للأرض فقاعات،/ كما للماء،/ وهؤلاء منها» («مكبث»، ١، ٣، ٧٨-٨٠). يظهر شبح بانكو في «مكبث» مرتين لمكبث ولا يرى الضيوف على مائدة الوليمة شيئًا (٣، ٤، ٣٨-١٠٨). حتى ليدي مكبث مقتنعة بأن «هذا من وحي خوفك» (٦١). إلا أن التوجيه على خشبة المسرح يبدو واضحًا تمامًا: «يدخل شبح بانكو ويجلس مكان مكبث» (٣٧، توجيهات خشبة المسرح). هذا الشبح حقيقي في المسرح. هكذا كان «شبح الأمير إدوارد الشاب، ابن هنري السادس، بالنسبة لريتشارد»، وهكذا كانت أشباح هنري السادس وكلارنس وريفرز وجراي وفوجان وهستنجز والأميرين الشابين والليدي آن وبكنجهام، كل منهم بدوره يزور الملك ريتشارد، ثم ريتشموند بنبوءات متعاقبة عن هزيمة أو انتصار في معركة اليوم التالي («ريتشارد الثالث»، ٣، ٣، ١١٨-١٧٦). ريتشارد وريتشموند نائمان، كل منهما في خيمته، إلا أن الأشباح تبدو «حقيقية» بمعنى أنها لا تقتصر على حلم واحد. وتسعى كلها إلى أن «تجثم بثقلها» على روح ريتشارد في معركة بوزورث فيلد مما يثير احتمال أنها كأرواح يمكن أن يكون لها تأثير حاسم على أفعال الفانين. يظهر «شبح قيصر» لبروتس عشية معركة فيليبي في «يوليوس قيصر» ولا يشعر به الجنود الذين يحرسون بروتس (٤، ٣، ٢٧٦-٣٠٤)، إلا أن شمعة أو فتيلة تحترق «بشكل سيئ» كأنها تشير إلى وجود شيء غير دنيوي (٢٧٨). «سوف تراني في فيليبي»، تخبر هذه «الروح الشريرة» بروتس، معلنة صراحة أن هزيمة قتلة قيصر في فيليبي مقدَّرة (٢٨٤-٢٨٥). تحتلُّ أشباح شكسبير، لكونها مخلوقات مسرحية، عالمًا ملتبسًا من الفن يدعونا للتأمُّل في علاقتها بالعالم الدنيوي ولا يقدم إجابات جازمة.

يشغل السحرة فضاء مسرحيًا متناقضًا بصورة مماثلة. تقدم الأخوات الساحرات في «مكبث» في توجيه افتتاحية المسرحية بعبارة «تدخل الأخوات الساحرات»، ويشار

إليهن في موضع آخر بالاسم نفسه. تقول زوجة بحار لإحداهن: «انصرفي، يا ساحرة!» (١، ٣، ٦). «أم الساحرات» من المكونات الرهيبة لقِدْرهن الشيطاني (٤، ١، ٢٣). تقابلهن هيكات[1]، ربة الليل والسحر، فيما يبدو أنه مشهد غير شكسبيري (٣، ٥). السحر «يحتفل/ بقرابين هيكات الشاحبة» (٢، ١، ٥٢-٥٣). تظهر الأشكال الثلاثة التي تتبدى بها الأخوات الساحرات لمكبث وتختفي في فراغ تحت خشبة المسرح الإليزابيثي يرتبط بعالم الجحيم («لماذا يغطس هذا القِدْر؟»، ٤، ١، ١٠٦). حين تستخدم دوقة جلوستر، في الجزء الثاني من «هنري السادس»، ساحرة اسمها مرجيري جوردن لتحضِّر لها الأرواح، مارجيري وجماعتها «يقمن المراسيم المناسبة، ويشكلن الدائرة»، يَتْلُون «Conjuro te» (أستحضرك)، إلخ، «يحدث رعد وبرق رهيب؛ تنهض الروح» (١، ٤، ١-٤١). يبدو أن «تنهض» تعنى الظهور من باب سحري في خشبة المسرح الرئيسة. يدخل الشياطين إلى جان العذراء (أي جان دارك) في الجزء الأول من «هنري السادس» معلقين رؤوسهم في تحدٍّ ورافضين عرضها بالسماح لهم بأن يتعشوا على جسدها بطريقة تدل على أن أيامها الفاتنة في الانتصار على إنجلترا على وشك الانتهاء (٥، ٣، ١-٢٤). يفترض أيضًا أن يدخل هؤلاء الشياطين إلى خشبة المسرح من باب سحري.

تُذكر النذر كثيرًا في مسرحيات شكسبير، بإيحاء رائع. في «يوليوس قيصر»، تظهر كثير من النُّذُر المشئومة في الليلة السابقة على اغتيال القيصر: أيادٍ تحترق ولا يتبدد اللحم، أسود تتجول في شوارع روما، بوم ينعب ويصرخ في الظهيرة، وما هو أكثر (١، ٣، ١٥-٣٢). النسران اللذان يرافقان كاسيوس وبروتس إلى فيليبي، ويأكلان من أيدي الجنود، يتركانهما ويحل مكانهما غربان وحِدَأ[2] والمعركة تقترب، مُقْنِعةً حتى كاسيوس الشكاك بأن «يصدق إلى حد ما تنذر به» (٥، ١، ٨١-٩٢). وهكذا يكون الغموض جزءًا مكمِّلا لكتابة شكسبير، لكنه يُقدَّم دائما بطريقة تثير تساؤلات حول «حقيقة» ما يرى الجمهور وما يسمع.

وهكذا يكون العالم الروحي لمسرح شكسبير مشهدًا زاخرًا بالأحداث، مستدعيًا العوالم التي تمارس فيها الأرواح والعفاريت والجنيات ما يبدو أنها سيطرة قوية لكنها

(١) هيكات: ربة الخصوبة في الميثولوجيا اليونانية. ارتبط اسمها مع برسيفون كملكة للجحيم وحامية السحرة.
(٢) حِدَأ: جمع حدأة، عن لسان العرب.

غير مؤكدة على مصير الإنسان. أية أنواع من القيم الروحية تسكن هذا العالم؟ هل يقدم الدين إجابةً أو عزاء على الإحباطات الواضحة في الحياة؟ تقدم المسرحيات المختلفة رؤى مختلفة، بالطبع، وتقدم الأجناس الأدبية المختلفة توقعات مختلفة. إلا أننا قد نتساءل إن كان شكسبير يعطي أفضلية خاصة للروابط الاجتماعية، روابط الصداقة والتفاهم والحب والتعاطف التي يمكن أن تساعد في التعويض عن ظروف الحياة المأساوية وتقدم إشباعا لمغامرات الحياة الأكثر بهجة. تتولد هذه الخصائص التعويضية من العطف الإنساني والقدرة على التسامح، ومكافحة أسوأ نزعات الجنس البشرى المتمثلة في القسوة والتبلد. وهي لا ترتبط، عمومًا، بالأسرار المقدسة؛ أي أنها لا تُجلَب بتأثير الطقوس الكنسية وممارستها. وتنسجم عمومًا مع الأمثال المسيحية التي تمجد الفضيلة والرفق لكنها لا تعتمد على وعد وجود سماوي أزلي بعد موت الجسد. إنها، بهذا المعنى، علمانية وإنسانية بدون أن تعادي كيان الدين، وعمومًا بدون إنكار دور نهائي للعناية السماوية الحميدة في الأمور الإنسانية (مع أن هذه العناية السماوية لا توجد في المسرحيات الرومانية).

حين يتأمل الدوق الكبير في «كما تشاء» في أكثر ما يفتقده هو ورفاقه في الغابة في المجتمع الذي تركوه وراءهم في منفاهم اللاإرادي ، يلاحظ ثلاثة أشياء رئيسة: الدعوة إلى الكنيسة «بجرسٍ مقدس»، والجلوس «إلى موائد رجال طيبين»، وتجفيف العينين «من الدموع التي تولِّدها الشفقة المقدسة» (٢، ٧، ١١٩-١٢٢). وهو في قوله هذا يردد صدى خصائص الحياة الحضارية التي لجأ إليها أورلاندو للتو في طلب المساعدة وقت احتياجه الرهيب. للذهاب إلى الكنيسة مكانه المناسب في هذه القائمة، ربما أكثر كعرف اجتماعي منه كطقس مقدس، حيث إنه يتبع مباشرة بعرف اجتماعي لتناول الوليمة في جماعة وبأعمال الخير التي تستثار بمعرفة معنى «أن تُشفِق ويُشفِق عليك الآخرون» (١١٦). يحتاج البشر إلى بعضهم، ويحققون أنفسهم على أفضل وجه بمآثر الخير.

بمفارقة، يمكن رؤية البراعة التي يمسرح بها شكسبير قيم الخير بجلاء أكثر في موقف غير مسيحي، حيث ترتفع عالمية هذه القيم فوق الخصوصية الثقافية. «الملك لير» مثال ينطبق على هذه الحالة اللافتة. تنتسب اسميًّا إلى بريطانيا الأسطورية قبل المسيحية، وتمتلئ بالقسم بأرباب وربات من عالم ما قبل المسيحية (اسمعي أيتها الطبيعة، اسمعي!

أيتها الربة العزيزة اسمعي!» (١، ٤، ٢٧٤)، «ترونني هنا، أيها الآلهة، عجوزًا مسكينا»، (٢، ٤، ٢٧٤)، تعجُّ «الملك لير» بمثاليات تميل ثقافتنا إلى ربطها بالمسيحية لأنها الدين الذي يعرفه الكثيرون. بلا شك، ربما دعت قرب تعاليم المسيحية وألفتها الجمهورَ الأول لشكسبير إلى التعرف على الارتباطات. ثمة شاهد في المشهد الأول من المسرحية. حين يعلم ملك فرنسا أن والد كُرْدليا نفاها، يفترض بشكل طبيعي أن إثمها لابد أنه كان «إثمًا غير طبيعي/ لا يقترفه إلا الوحوش». وتتوسل كُرْدليا لأبيها ليؤكد لملك فرنسا أنها لم تأثم «بوصمة شائنة، أو قتل، أو قذارة/ أو فعل ماجن أو خطوة تخلٍّ بالشرف»، وقد نُفيتْ ببساطة لأنها تفتقر إلى «عين تستجدي دائما وذلك اللسان/ الذي يسعدني أني لا أمتلكه» (١، ١، ٢٢٢-٢٣٥). يفهم ملك فرنسا المسألة فورًا: لم تمارس كُرْدليا النفاق المحسوب، وهو، غالبًا، وسيلة العيش في هذا العالم. يطرح السؤال مباشرة على منافسه في التقدم لطلب يد كُرْدليا للزواج:

سيدي لورد برجندي
ماذا تقول لليدي؟ لا يكون الحبُّ حبًّا
حين يمتزج باعتبارات تقف
بمعزل عن القضية. سوف تتزوجها؟
إنها بنفسها دوطة[1].

(١، ١، ٢٤١-٢٤٥)

تبدو هذه المثالية التي تخلو من الأنانية غريبةً إلى حدٍّ ما على لسان ملك قوي قد يُتوقَّع منه، مثل دوق برجندي، أن يعتبر الدوطة الشرط الضروري لأية موافقة على الزواج بين عائلتين ملكيتين أو نبيلتين، لكن تلك الغرابة نفسها تؤكد هنا على التقابل الموضوعي بين الدنيوية وإنجيل الحب الروحي، أو الحب الذي يخلو من الأنانية تمامًا. إن الحب، في رأي ملك فرنسا، لا يمكن أن يُسمَّى حبًّا إن لم يتسم بالخير والكرم والنقاء. يوضح

(١) الدوطة dowry أو dower: المال أو الممتلكات التي تجلبها العروس إلى زوجها عند الزواج.

ملك فرنسا ما يعنيه أكثر حين يخاطب كُرْدليا نفسَها، شارحًا السبب الذي جعله يختارها برغم أن أباها نفاها ورفضها دوق برجندي الدنيوي:

كردليا الأجمل، أنت الأغنى لأنك فقيرة

وأفضل اختيار لأنك مهجورة، والمحبوبة أكثر لأنك محتقرة

أستحوذ عليك وعلى فضائلك هنا

وليكن مشروعًا أن آخذ ما يُنبَذ.

(١، ١، ٢٥٤-٢٥٧)

هذه مفارقات التطويبات في عظة المسيح على الجبل: «طوبى للودعاء، لأنهم يرثون الأرض»، «طوبى للجياع والعطاش إلى البر، لأنهم يشبعون»، «طوبى للمطرودين من أجل البر، لأن لهم ملكوت السماوات»، الخ (متى ٥: ٣-١٢؛ انظر أيضًا لوقا ٦: ٢٠-٢٣)[1]. لا تحتكر المسيحية، بالطبع، هذه المثاليات، وطبقًا لذلك تبدو هذه الأفكار مناسبة تمامًا للعالم قبل المسيحي في «الملك لير»، لكنها هنا تبدو بقوةٍ كأنها تبحث عن تعاطف الجمهور. من الواضح أننا مدعوون للإعجاب بصدق كردليا، الذي لا تشوبه شائبة، مهما بدا طائشًا، ونعجب بملك فرنسا لتقديره لها بهذه الكلمات. إضافة إلى ذلك يعمل نظام القيم هذا في كل أجزاء المسرحية. كِنْتْ، بطل في إخلاصه، يدفع ثمن المنفى. يضطر إدجار للهرب إنقاذًا لحياته. يزدهر الدنيويون، أثناء ذلك، بغطرسة ويسيطرون على المملكة كلِّها تقريبًا.

يكرر أحمق لير توضيح الحقائق المؤلمة لقلب المسرحية للحكمة والحماقة، الرؤية والعمى؛ يصف لير: «تحمل حمارك على ظهرك فوق القذارة» و«جعلْتَ من بناتك أُمَّهات لك» «حين أعطيتهن العصا وأنزلت سراويلك» (١، ٤، ١٥٩-١٧١). نصيحة الأحمق الساخرة لكل من يرغب في النجاح: «لا تتمسك بعجلة كبيرة تنحدر على تل خشية أن تدق عنقك إذا تتبعتها؛ ودع العجلة الكبيرة الصاعدة تجرك خلفها» (٢، ٤، ٧٠-٧٣). من

(١) ترجمة الآيات هنا وفي كل الاقتباسات عن الكتاب المقدس في المواضع الأخرى مأخوذة عن الترجمة العربية.

الواضح أن الأحمق لا يريد من أي شخص مهذب أن يتبع نصيحته؛ هو نفسه يتمسك بلير بإخلاص ولير في الحضيض. ماذا يفعل الأحمق ليعرِّف «الحكمة» و«الحماقة» بمعنيين متضادين جذريًا. «الحكمة» بالنسبة للدنيويين عقيدة الأنانية، والحكمة بالنسبة لذوي القلوب النقية معرفة الخير والالتزام به؛ على العكس، «الحماقة» هي الصدق للدنيويين، والبراءة للمستقيمين. عبَّر إرازموس [1] عن التشابه الجزئي مع المسيحية بجلاء في كتابه «تمجيد الحماقة» («*Moriae Encomium*»، ١٥٠٩، تُرجِم إلى الإنجليزية سنة ١٥٤٩): يرى إرازموس المسيح حكيمًا أحمق لأن تعاليمه غير دنيوية إلى حد بعيد وفي الوقت ذاته سامية إلى حد بعيد في رؤيتها لما هو في النهاية للحق والخير. «الملك لير» مثال رائع للفكرة العظيمة التي قدمها إرازموس.

تظهر مثالية مناسبة في كل أعمال شكسبير. التسامح غالبًا عند لشكسبير فكرة جميلة وأداة للبنية المسرحية. في «سمبلين»، على سبيل المثال، في موضع أسطوري سابق على المسيحية مثل «الملك لير»، يعتمد كثير من التأثير على عمق ندم بوستموس ليونتوس لأنه أمر بإعدام زوجته إموجن بتلفيق تهمة الزنى. معتقدًا أنه نجح في رغبته السوداء في إنهاء حياتها، يشق بوستموس طريق العودة من إيطاليا إلى بريطانيا بنيَّةٍ أن يؤسر ويقتل. يعلن في مناجاة «هكذا أموت/ من أجلك يا إموجن، حتى بالنسبة لمن كانت لهم حياتي/ منتهية حتى آخر نَفَس» (٥، ١، ٢٥-٢٧). الموت بالنسبة له من ناحية عمل تكفيري، ومن ناحية إيماءة إلى يأس يشعر به لاقترافه جريمة لا تُغتفَر. ينقذه من نفسه السيئة الشكلُ الكوميدي التراجيدي لقصة لا تكون فيها إموجن ميتة في الحقيقة، ورغبتُها في العفو عما اقترفه. يؤدي رَفْضُ ليونتس، أيضًا، في «حكاية الشتاء»، بيأس التسامح مع نفسه لأنه تسبب في موت ملكته الفاضلة هرميون باتهامها ظلمًا بالزنى، يؤدي إلى نتيجة مماثلة: بعد حوالي ستة عشر عامًا من الندم والأسى، يستعيد ليونتس حالته بما يشبه المعجزة ويلتقي من جديد بزوجته التي يعتقد أن هلكتْ. تعفو عنه ببساطة شديدة، بطريقة لا تحتاج إلى كلمات: يشبه عفو إموجن عن بوستموس ليونتوس، أو كردليا عن الملك لير، التي تردُّ ببساطة، حين يبدأ أبوها في استعادة عقله ويذكر لها أن لديها «بعض الأسباب» لتكرهه، «لا يوجد سبب، لا يوجد سبب» («الملك لير»، ٤، ٧، ٧٥-٧٨).

(١) إرازموس Erasmus (١٤٦٦-١٥٣٦): كاتب ولاهوتي هولندي من عصر النهضة.

يصارع بروسبيرو، في «العاصفة»، صعوبة العفو عن أعدائه.

هذه التيمة عن التسامح لافتة خاصةً في «الملك لير» والأعمال الرومانسية الأخيرة، لكنها توجد في المسرحيات الأولى أيضًا: في عفو جوليا عن بروتيوس المتقلِّب في «السيدان من فيرونا»، وفي عفو هيرو عن كلوديو في «ضجة فارغة»، وفي تحوُّل أوليفر من نذل إلى أخ محب تواق لتعويض أورلاندو عن كل الأخطاء التي ارتكبها في حقه في «كما تشاء»، وفي تصميم الدوق فردريك على أن يوصي بتوريث لقبه الذي حصل عليه بدون حق لأخيه في المسرحية نفسها، وفي رغبة هيلينا في تجديد زواجها مع برترام بعد محاولاته الكثيرة لتطليقها في «العبرة بالنهاية»، وفي تصالح هنري الرابع، بصدق رغم تأخره، مع ابنه في الجزء الثاني من «هنري الرابع»، وفي عفو ديدمونة عن زوجها وهي تحتضر على يديه في «عطيل»، وهناك المزيد. «العين بالعين» وليمة دسمة من العفو والتصالح: يعتذر الدوق لأنجلو ولوسيو، وتتخذ ماريانا أنجلو زوجًا لها برغم الولع بالشر الذي أبداه كثيرًا، تبين إزابيلا أنها قادرة على العفو عن أنجلو لأنه (كما تعتقد) أعدم أخاها، تتعلم هي وأخوها أن يعفو كل منهما عن الآخر وعن نفسيهما بسبب النزاعات المؤلمة، يعود كلوديو إلى حبيبته جوليت وأخته إزابيلا، ويُعلِّم بومبي حرفة بدل أن يُعدَم كمجرم، ويُعفَى عن العمدة لأنه عصى أمرًا، ويُسامَح إسكالوس لأنه ضُلِّل في دعم أنجلو في إساءة استخدام العدالة، وحتى حياة السجين الفاسق برنردين تُنقَذ. يبدو وكأن شكسبير يرى العفو ردًّا مهمًّا على تبلُّد البشر ووحشيتهم. على الناس أن يتعلموا غفران ما لا يُغتفَر. التشابه مع تعاليم المسيحية واضح، وإن يكن بطريقة لا تستبعد الأفكار الدينية الأخرى. علينا أن نتذكر أيضًا أن العفو حيلة بنيوية أساسية عند شكسبير، خاصة في الأعمال الكوميدية والرومانسيات الأخيرة، بحيث يكون للتوكيد تطبيقات مسرحية كما أن له تطبيقات أيديولوجية. حتى إن لم نستطع القول بأي قدر من الجزم إن شكسبير «آمن» شخصيًّا بقيم العفو والخير والشفقة والكرم والحب الذي يخلو من الأنانية، فإننا نستطيع القول إنه وجد، ككاتب مسرحي، هذه القيم أساسية في القصص التي اختار مسرحتها بهذه الطريقة.

ربما يمكن أيضًا القول إن شكسبير يبدو مهتمًّا ككاتب مسرحي بالتأثيرات العاطفية والروحية الطاهرة للندم والعفو أكثر من اهتمامه بالتعليمات اللاهوتية عن تجنب الإثم

للهروب من عذاب الجحيم وضمان حياة خالدة في السماء. يندر في كتابات شكسبير ظهور فكرة الحياة الخالدة في السماء. من المؤكد أن هاملت يختار ألا يقتل كلوديوس وهو يصلي خشية أن يرسل روح الرجل إلى السماء (٣، ٣، ٧٤-٧٨). تقضي الملكة كاترين في «هنري الثامن» لحظاتها الأخيرة تتأمل في «الانسجام السماوي الذي أنا ذاهبة إليه» (٤، ٢، ٨٠-٨٣). إلا أنها شواهد نادرة، وحتى هنا يمكن اعتبار تعبيرات المتحدثين أكثر دلالة على حالاتهم الذهنية (تُصوِّر كاترين كامرأة عميقة الإخلاص) أكثر من أي فهم أوسع في أي من مسرحيات شكسبير بأن الجنة جزاء المستقيمين والجحيم عقاب الأشرار. يصرخ عطيل من الألم، حين يدرك أنه قتل زوجة بريئة، «أبعديني أيتها الشياطين،/ عن سيطرة هذا المشهد السماوي!/ اعصفي بي في الرياح! اشويني في الكبريت!/ اغسليني في أعماق النيران السائلة!» (٥، ٢، ٢٨٦-٢٨٨). تتحدث إميليا بإحساس عن ديدمونة: «إنها أكثر من ملاك،/ وأنت [عطيل] الشيطان الأسود» (١٣٤-١٣٥). مرة أخرى، مع ذلك، يصور هذا الكلام الحالات العاطفية للمتحدثين. لا تطلب منا مسرحية «عطيل»، في رأي معظم النقاد على الأقل، أن نتخيل عطيل ذاهبًا للعقاب الأبدي في الجحيم وديدمونة ترفل في نعيم سرمدي. لا تعمل مسرحيات شكسبير بهذه الطريقة. وما قد يوحي به هذا بشأن الآراء الدينية الخاصة لشكسبير مسألة تقبل النقاش.

إن الأفكار التي يقدمها شكسبير في مسرحياته عن الاعتقاد الديني والإيمان متجانسة، كما هو حال أفكاره عن النشاط الجنسي وعن السياسة. تُستكشَف الأفكار عن الدين بكثافة خاصة وهو ينتقل في مسيرته ككاتب إلى الجنسيين الأدبيين: مسرحية القُضية والتراجيديا. تكشف هذه المسرحيات خاصةً، ومجموعة الأعمال ككل أيضًا، عن معرفة تفصيلية واضحة بكل من العقيدة المسيحية وتأكيد كلفن على الهوة الدائمة بين المختار والملعون. إنه يحاول، في مقاربته للنزاعات الدينية الحامية المميزة بقوة لعصره، أن يكون سَمِحًا ومعتدلا، متيحا بسخاءٍ الفرصةَ للخصائص التعويضية التي يتمتع بها أتباع مختلف المعتقدات المتنافسة. إن معارضته للإكليروس لطيفة مقارنة بكتاب المسرح والكتاب الآخرين في عصره. إنه متوازن في تقييمه التاريخي لكل من الملك جون وهنري الثامن. وهو أقل تعاطفًا مع الإصلاحيين البيوريتانيين، وإن يكن ذلك لأنهم كانوا غالبًا أعداء صرحاء للمسرح. ومع أن تناوله لليهود تأثر بالتحيز المتأصل في عصره

ضد دين كان يُعتبَر معاديًا للمسيحية، إلا أنه أكثر تحملا له من كثير من الكتاب الآخرين المعاصرين له. إنه يحل مفارقات الحتمية والإرادة الحرة بطريقة تسمح لطرفي المناقشة باللعب الحر. ويتناول ببراعة المسألة الرهيبة عن الاعتقاد في الأشباح والأرواح الأخرى بمعالجة ظهورها بكثرة في مسرحياته كجزء ضروري من خبرته المسرحية. لا يتكلم إلا نادرًا عن الخلاص من خلال المسيح، أو عن الوعد بحياة أبدية في السماء مكافأة على السلوك القويم. ويتمسك، بدلا من ذلك، بالكرم السخي كمكافأة له وبالندم الصادق على أخطاء الإنسان كطريق وحيد مؤكد للعثور على السعادة والتصالح. العفو نعمة مزدوجة، مثل الرحمة السماوية نفسها: لنقتبس عن بورشيا في «تاجر البندقية» (٤، ١، ١٨٥)، «إنها تنعم عليه بما تعطى وبما تأخذ.»

إلا أننا لم نفحص بعد الطرق الأكثر تشكُّكًا للتفكير في الاختلاف الديني وفي مكان الإنسانية في الكون. تأتي هذه القضايا فيما بعد، فيما قد يكون امتدادًا منطقيًّا لما رأيناه. كان الشك الديني زندقة في زمن شكسبير. وكان أيضًا، في رأي البعض، تحديا لا مفر منه لكثير من الأفكار الأرثوذكسية. وبصرف النظر عن النتائج التي ربما توصل إليها شكسبير شخصيًّا، توحي كتاباته في أوائل القرن السابع عشر بأنه تناول هذه الأسئلة تدريجيا في سياق مسيرته ككاتب مسرحي. إن جنس التراجيديا الذي يتناوله بازدهار حول عام ١٥٩٩ بالنسبة له تعبيرٌ أساسي يمكن أن يحدث فيه مثل هذا الاستكشاف.

(٦)

هل الإنسان أكثر من هذا؟

أفكار شكسبير عن التشكك والارتياب والرواقية والتشاؤمية وكراهية البشر

لا تستمر قيم الكرم، والحب المجرد من الأنانية، والعفو، تلك القيم التي تناولناها في الفصل الأخير، بدون تحديات. يبدو أن شكسبير نظر في السنوات من ١٥٩٩ إلى ١٦٠١، حين كتب «يوليوس قيصر» و«هاملت» و«ترويلوس وكرسيدا»، وربما بعض السونيتات الأخيرة، نظرة جديدة متشككة لبحث الإنسان المُضلَّل غالبًا عن السعادة ومعرفة الذات. وربما حدث هذا التحول، جزئيًا، نتيجة الرغبة في استكشاف أبعاد جديدة في الأجناس الأدبية والمسرحية، فيما يسمى مسرحية القضية وفي التراجيديا. عرف شكسبير إمكانية التراجيديا في المسرحيات التاريخية المبكرة مثل «ريتشارد الثاني» و«ريتشارد الثالث» و«الملك جون» وثلاثية «هنري السادس»، وكتب عملين تراجيديين هما «تيتوس أندرونيكس» و«روميو وجوليت»، لكنه حتى سنة ١٥٩٩ أو نحوها لم يكن قد بدأ يتناول بشكل أكثر اكتمالا قضايا الارتياب والنسبية الخلقية. في هذا الوقت، كما رأينا في الفصل الثاني، بدأ شكسبير أيضًا يتأمل نتائج الخيانة الجنسية الحقيقة مقابل الخيانة المتخيلة. تأتي كراهية البشر وكراهية النساء معًا في اتهام محيِّر تماما لقدرة الإنسان على إثبات أنه أسوأ أعداء نفسه.

إن كان هذا التحول الجديد نحو التشاؤمية نتيجة لمحنة في حياة شكسبير مسألة كانت مجالَ بحثٍ لوقت طويل، لكن بدون التوصل إلى دليل مقنع. كان موت ابنه الوحيد هَمْنِت سنة ١٥٩٦، بلا شك، صفعة مرعبة لشكسبير، لكن هذا الحدث كان قبل سنوات من كتابة «هاملت» و«ترويلوس وكرسيدا»، والبقية؛ شهدت السنوات التي تلتْ موت همنت

مباشرة تتابع مسرحيات متفائلة بصورة مبهجة (حتى إن شابتْها مسحةٌ من السوداوية) مثل «ضجة فارغة» و«زوجات وندسور المرحات» و«كما تشاء» و«الليلة الثانية عشرة» و«هنري الرابع» بجزأيها و«هنري الخامس». مرة أخرى، علينا توخّي الحذر حتى لا ننظر بسطحية بالغة بشأن الآراء الشخصية لشكسبير. وربما تتمثل المقاربة الأكثر صوابًا في تأمل المسرحيات التي كُتِبتْ في السنوات من ١٥٩٩ إلى ١٦٠١ كاختبارات مسرحية بروح أكثر تحرُّرًا من الوهم وأكثر قدرة على الاستدلال الفلسفي مما استخدم من قبل. فتحتْ أسئلةٌ جديدة أكثر تشكُّكًا أمامه طرقًا جديدة للتفكير في حالة الإنسان.

ترى «ترويلوس وكرسيدا» (١٦٠١) حرب طروادة حربًا تصير فيها كل القيم موضع شك. تنهار علاقة الحب بين ترويلوس وكرسيدا. الحرب نفسُها، كما يعبِّر ثرسيتيس بشكل لاذع: نقاش حول «عاهرة وديوث» (٢، ٣، ٧١-٧٢)، أي هيلين وزوجها الغريب، مينيلاوس. يوافق الاستهلال: جاء اليونانيون إلى شاطئ آسيا الصغرى «لينهبوا طروادة، حيث بداخل أسوارها المنيعة/ هيلين السبية، ملكة منيلاوس/ تنام مع باريس الفاجر؛ وهكذا نشبت الحرب» (٨-١٠). وكان خطف هيلين بدوره نتيجةً لحدثٍ سابقٍ مماثل، حيث خطف تيلامون اليوناني، والد أجاكس، هسيون، أخت بريام ملك طروادة (٢، ٢، ٧٧-٨٠). وهكذا بدأت المعركة بنزاع قُوى على النساء. من الصعب الآن تحديد الصواب والخطأ فيما لا يتفق عليه القادة على الجانبين بينهم.

في المعسكر اليوناني المحبط، يبقى أخيل في خيمته، يرفض القتال ويحرض من حوله، خاصة بتروكلوس وثرسيتيس، على الاستهزاء من تصرفات القادة، وخاصة أجاممنون ونستور (١، ٣، ١٤٦-١٧٨). كما يندب يوليسيس، «أُهمِلتْ خصوصية السلطة»، مما أدى إلى نشوب «الكثير من الخصومات الجوفاء» (٧٨-٨٠):

أوه، حين تُرج المنزلة،
وهي سُلَّم كل التصميمات السامية
يختلُّ المشروع...
وينضمُّ كل شيء إلى السلطة،

والسلطة إلى الرغبة، والرغبة إلى الشهوة؛
والشهوة ذئب كاسح،
تناصره الرغبة والسلطة،
ولابد أن يصبح العالم فريسة
ويلتهم نفسه في النهاية.
(١، ٣، ١٠١-١٢٤)

الفوضى وعدم تقدير السلطة شائعان في المعسكر اليوناني حتى أن المراقب الحكيم بوليسيس نفسه يلجأ إلى وسيلة ملتوية في محاولة لإعادة أخيل والآخرين إلى صوابهم.

والخلاف بين الطرواديين ليس أقل حدة. هل يُبقِي الطرواديون على هيلين؟ يبرهن هكتور، أكبر أبناء بريام وأكثرهم حكمة، بشكل مقنع في مجلس الحرب على أن عليهم أن «يتركوا هيلين تذهب» (٢، ٢، ١٧). على الطرواديين، في رأي هكتور، وقد عرفوا أن هيلين زوجة مينيلاوس، التزامٌ مقدس باحترام «القوانين الخلقية/ للطبيعة والأمم» التي «تنصُّ صراحة/ بأن عليها أن تعود» (١٨٤-١٨٦). هيلين «لا تستحق ما يدفع من أجل/ الاحتفاظ بها» (٥١-٥٢). متحديًا هذه الحجة القوية، يعرض ترويلوس، الأخ الأصغر لهكتور، مناشدة تتأسس على مجموعة قيم أكثر نسبية. يسأل: «هل يساوي الشيء إلا ما يُقيِّم به؟» (٥٢). هل تكمن قيمة هيلين في إرادة الطرواديين ورغباتهم؟ ألم يأخذوا هيلين بسبب هذه الإرادة، كيف يمكن للطرواديين إعادة هيلين؟ لدى هكتور إجابةٌ حاسمة:

لكن قيمة الشيء لا تكمن في رغبة معينة؛
إنه يحتفظ بتقديره وسموه
وهو، أين يكون، نفيسٌ في ذاته
كما في نظر من يقدره. إنها وثنية مجنونة
أن نجعل الخدمة أعظم من الرب؛

وتكون الرغبة طائشة حين تميل
إلى من يريد بها شرًّا
بدون بارقة مكسب يتحقق.

(٢، ٢، ٥٣-٦٠)

أي أن الرغبة تكون مجرد نية حين تنبثق من رغبة معتلة بدون دليل مرئي على مزية في الشيء المرغوب. يتمسك هكتور بمبدأ أن بعض القيم موروثة في الطبيعة وفي العقود الاجتماعية بين الرجال. وخوفه من الرغبة الجامحة يشبه أساسًا خوف يوليسيس: تنحدر إلى شهوة للرغبة والسلطة تنتهي باستهلاك نفسها. إلا أن هكتور يستسلم لضغوط الولاء للعائلة. وتستمر الحرب. يفقد هكتور حياته ضحية لشهوة همجية في الانتقام تخرج عن السيطرة. يعرف ترويلوس، المؤيد لاستمرار الحرب، أن عليه التخلّي عن كرسيدا نتيجة هذا الاستمرار المتهوِّر. لا يزال باريس ينام مع هيلين، مع أن العلاقة تبدو الآن واهيةً بشكل يُرثَى له ورخيصةً (٣، ١). ومن المفترض أن الجمهور يدرك أن طروادة سوف تحترق بعد قليل بالكامل.

وهكذا يهزُّ التشكك مثاليات الإنسان بتعريضها لواقع برجماتي وحشي. استعارات تجارية سائدة تستبق استعارات توماس هوبز[١]، تستسلم فيها مفاهيم ثابتة بتشريع سماوي لإنجيل جديد من القيم يعلن أن «قيمة الإنسان أو ثروته، كما هو حال كل الأشياء الأخرى، هي سعره» («ليواتان Leviathan»، الفصل العاشر). تذوب النزاعات باسم الشرف، لا محالة، في نزاعات السلطة. تَهْجر الشهرةُ، كما يدرك أخيل، بسرعةٍ من لا يصقل سمعته بإنجازات متواصلة:

الرجال، مثل الفراشات،
لا يظهرون أجنحتهم الهشة إلا للصيف،

(١) هوبز Hobbes (١٥٨٨-١٦٧٩): فيلسوف سياسي إنجليزي كتب «ليواتان Leviathan» (١٦٥١)، يوجز فلسفته بأن الإنسان أناني بطبعه. وليواتان كائن بحري هائل، ذكر في الكتاب المقدس، والكلمة كنعانية تعني الهيدرا.

ولا ينال الإنسان الشرف، لمجرد أنه إنسان
لكن الشرف لأولئك الشرفاء
الذين لا يحققونه بالمنزلة والثراء والمحاباة
جوائز تأتي عرَضًا كما تأتي عن استحقاق،
وحين تسقط، منزلقة
ينزلق أيضًا الحب الذي يعتمد عليها،
وإذا دفع شخص شخصا آخر
سقطا معا وماتا. (٣، ٣، ٧٨-٨٧)

الشرف اعتباطي وله نزواته. يُمنَح عادةً لخصائص خارجية وسطحية مثل المنصب والثروة والجمال. ربما يضع شكسبير في اعتباره هنا المقال الخلقي لسنيكا «عن القيم» (٤٢، ١-١٠) و«مقالات Essays» مونتين (ترجمها جون فلوريو، ١٦٠٣، ص ١٣٩-١٤٠)[1]. الفكرة المطروحة هنا عن انزلاق الصداقة فكرة فلسفية شائعة أيضًا، كما في الصور التقليدية في القرون الوسطى عن عجلة الحظ.

تنشط «ترويلوس وكرسيدا»، بلغتها وبِنْيَتها، في الوعي المنقسم. يندب ترويلوس: «إنها كرسيدا وليست كرسيدا» (٥، ٢، ١٥٠)، وهو يحاول فهم كيف صارت كرسيدا مثالية في عالمها الخيالي حتى لم تعد تشبه كرسيدا التي هجرته من أجل ديوميدز اليوناني. ترويلوس نفسه محصور بين لا محدودية رغبته وحدوده الجسدية. يقول لكرسيدا وهما على وشك أن يتمما علاقة الحب التي بينهما: «هذه وحشية في الحب، سيدتي، الإرادة لا نهائية والتنفيذ ضيق، الرغبة بلا حدود والفعل عبدٌ للمحدود» (٣، ٢، ٨٠-٨٢). هذا ما تعرفه كرسيدا جيدًا. تقول: «يقولون كل العشاق يُقسِمون على فعل أكثر مما يستطيعون، إلا إنهم يدَّخِرون قدرةً لا يستخدمونها أبدًا، يقسمون على تحقيق أكثر من عشرة وينفِّذون أقلَّ من عشرِ جزء من الواحد» (٨٣-٨٦). تظهر الأحداث مدى صواب رأيها. تنتهي

(١) فلوريو Florio (١٥٥٣-١٦٢٥): كاتب إنجليزي اشتهر بوضع قاموس إيطالي إنجليزي (١٥٩٨) وترجمة «مقالات» مونتين (١٦٠٣).

المسرحية بشكل مناقض للذروة، في تحرر كامل من الوهم، بموت هكتور بشكل عبثي، وافتراق ترويلوس وكرسيدا، واستمرار الحرب بروح الغضب الأعمى. السمة الفاصلة حقًا وغير المسلسلة في الحبكة هي نفسها تعليق حذر على التفاعل المدمّر للفسق والحرب. والمسرحية غنية بشكل استثنائي بالأساليب المتقابلة، مع عدد مدهش من كلمات مبتكرة بشكل جديد تميل إلى التأكيد السلبي: «غير دائر»، «غير مستساغ المذاق»، «غير شامل»، «بلا لغة»، وكثير غيرها. تؤكد صور الطبخ وإفساد الطعام على انشغال المسرحية بشهوة استهلاك الذات، كما حين يندب ترويلوس كرسيدا بمرارة: «كسرات إيمانها، فتات حبها،/ الكسور، المِزَق، القطع وآثار الدهون/ إيمانها المتآكل، ترتبط بديوميد» (٥، ٢، ١٦٢-١٦٤). «الكسور» هي الكسر؛ «الفتات» هو البقايا. يرمز هجر كرسيدا بالنسبة لترويلوس إلى تداعي العالم نفسه: «انزلقت روابط السماء وتحللت وتفككت» (١٦٠).

انشغالات «هاملت» من النوع نفسه. تزخر بصور التحلل والاضطراب والعقم والعلة. يتمدد تحرُّر هاملت من الوهم بشأن موت أبيه وزواج أمه بتسرُّعٍ شديد ويصبح خيبة أمل عامة من حالة الإنسان:

أوه، ربَّاه، رباه،
كم تبدو لي عاداتُ هذا العالم
مضجرةً وباليةً وسطحيةً وعقيمة
تبا لها، آه، تبا لها! إنها حديقة لم تنتزع أعشابها
فنمت البذور. وانتشرت الأشياء العفنة والفظة في الطبيعة
ليس إلا. (١، ٢، ١٣٢-١٣٧)

يعترف لروزنكرنتز وجلدنسترن بأنه فقد كل مرحه وبأن «هذا الإطار البهي، الأرض، يبدو لي نتوءًا عقيمًا؛ هذه القبة الأبدع، الهواء، انظرا، هذه السماء الرائعة المعلَّقة، هذا السقف الملوكي بهذه النار الذهبية، لماذا، لا تمثِّل لي إلا تجمُّعًا عفِنًا ومميتًا من الأبخرة»

(٢، ٢، ٢٩٩-٣٠٤). المشكلة إذن ليست مع العالم نفسه لكنها مع مَنْ أفسدوه ومعهم فقط. «أي قطعة من الإبداع هو الإنسان! ما أنبل عقله، قدراته لا نهائية، في الشكل والحركة ما أبدعه وأروعه، ما أشبهه في الفعل بملاك، وما أشبهه في الفهم بإله! جمال العالم، كمال المخلوقات! لكن، بالنسبة لي، ما جوهر هذا الرماد؟» (٣٠٤-٣٠٩). مرة أخرى وأخرى، يقود هاملت عقلُه الباحث، ونزعتُه السوداوية التي يعاني منها، إلى رأي عام وبائس عن تفاهة رغبات الإنسان. يحثه أسى أوفيليا على تأمل حتمية الموت وما ينتج عنه من نهاية لكل كفاح الإنسان. «مات الاسكندر، دُفِن الإسكندر، الإسكندر يعود للرماد، الرماد هو الأرض، من الأرض نصنع الطين، لماذا لا يَسِدُّون بهذا الطين الذي تحول إليه برميلا من البيرة (٥، ١، ٢٠٩-٢١٢). الفكرة شائعة بالتأكيد، مستخلصة من طقوس دفن الموتى («التراب إلى التراب، الرماد إلى الرماد»)، وسفر الجامعة («باطل الأباطيل، قال الجامعة، باطل الأباطيل؛ الكل باطل»، ١، ٢)، ونصوص مماثلة، وهذه الفكرة تقدِّم في النهاية لهاملت بعض الراحة وهو يتأمل الموت ويراه العادل العظيم وماحق الظلم؛ لكن ليتوصل إلى هذه النقطة يصبح رأيه في الحياة معتمًا في تشاؤمه.

ينزعج هاملت خاصةً من السلوك الجنسي لأمه وزوجها الجديد، عم هاملت. ينطوي الزواج على زنى محارم، في رأى كل من هاملت وشبح أبيه. يستنكر هاملت، حتى قبل أن يعرف ما يخبره به الشبح عن القتل، «البراعة» التي ذهبت بها أمه «إلى فراش زنى المحارم» (١، ٢، ١٥٦-١٥٧). يعتنق الشبح الرأي نفسه: كلوديوس «ذلك المرتكب زنى المحارم، ذلك البهيم الملوث»، مستحلِفًا هاملت أن يعمل ضده خشية أن «يصبح سرير ملك الدنمرك/ أريكة للمتعة [الفسق] وزنى المحارم اللعين» (١، ٥، ٤٣؛ ٨٣-٨٤). يتوق هاملت لقتل كلوديوس «وهو في سكرة النوم، أو في غضبه،/ أو في متعة زنى المحارم في سريره» (٣، ٣، ٨٩-٩٠). وفي النهاية حين يطعن كلوديوس طعنة قاتلة ويرغمه على تجرع كأس السم، يخاطب هاملت الملك بقوله «أنت زاني المحارم، القاتل، الدنمركى اللعين» (٥، ٢، ٣٢٧). معظم الناس في هذه الأيام لا يعتبرون زواج الرجل من زوجة أخيه الراحل زنى محارم، لكنه يشبه زواج الرجل من أخت زوجته الراحلة، وقد أثار الرأي العام البريطاني إلى حد بعيد في القرن التاسع عشر، ويمكن أن يعتبر في نطاق الارتباطات المحرمة إذا حدد المجتمع ذلك. في حالة هاملت، يزيد الزنى بوضوح من الهلع.

يكره هاملت التفكير فيما فعلته أمه، إلا أنه ينهمك فيه رغم أنفه. «دعْني لا أفكر فيه؛ أيها الضعف، اسمك المرأة!» (١، ٢، ١٤٦). يُعمِّم فشل جرترود في احترام ذكرى زوجها الميت إلى اتهام ضد كل النساء. حين يتهم أمه شخصيًّا، ينفجر غضبًا من فعلها الملوث: «هل لك عينان؟ هل تتركين هذا الجبل الرائع/ لتأكلي وتسمني من هذا المستنقع؟» (٣، ٤، ٦٦-٦٨). ينفجر غضبا لأنها لا يزال لديها شعور جنسي عمومًا. «في عمرك/ تبرد الذروة في الدماء، إنها وضيعة،/ تنتظر الحكم» (٦٩-٧١). من الواضح أن هاملت يرى أن الرغبة الجنسية تنتهي، أو على الأقل يجب أن تنتهي، في سن اليأس في النساء، حيث إنهن تجاوزْن سن الحمل وليس لديهن سبب لممارسة الجنس إلا الاستجابة لشهوة مطلقة. يصرخ: «أيها الجحيم الثائر، إذا استطعْتَ أن تتحرك في عظام حيزبون،/ لتؤجج فيها الشباب/ اجعل الفضيلة مثل شمعة/ تذوب في نارها» (٨٣-٨٦). على النساء في سن النضج أن يكن مثالا للتحفظ بالنسبة للنساء الأصغر، وليس لرغبة غير لائقة. صورة جرترود وكلوديوس كرفيقين جنسيين صورة لا يحتملها هاملت، ولا يستطيع أن يتركها تمر. يتهمها: «كلا، بل لتعيشَ/ في العرق العفن في سرير مجعد/ غارقة في الفساد، تتمتع وتمارس الحب/ في زريبة قذرة!» (٩٣-٩٦). «مجعد» تعني هنا مشبع بعرق المضاجعة العاطفية وقذارتها. يترك هاملت أمه بتحذير يعكس مرة أخرى فضولا شَبِقًا بشأن سلوكها الجنسي. لا يريدها أن تفعل ما يدعوها بسخرية لفعله:

دعي الملك المنتفخ يغويك مرة أخرى في السرير،
ويقرص خدك بمجون، ويدعوك فأرته،
ودعيه، بقبلتين قذرتين
أو مداعبة في عنقك بأصابعه اللعينة،
يجعلك تفضين بكل هذا الأمر
من أنني لسْتُ مجنونًا حقًّا
بل أتظاهر بالجنون. (٣، ٤، ١٨٩-١٩٥)

شهوانية جرترود، في رأي هاملت، رمز لوضاعة عالم لم يعدْ يرغب في سكناه.

قناعة هاملت المتواضعة وإيمانه الأحمق بقدراته على الملاحظة جزء مما يجده محزنًا جدًّا في سلوك الإنسان. بولونيوس هدف خاص لحنقه. «إذا قادتني الظروف، سوف أرى/ أين تختبئ الحقيقة، مع أنها خبيئة حقًّا/ في المركز» (٢، ٢، ١٥٧-١٥٩)، ويؤكد بولونيوس برزانة أن الملك والملكة في الطريق لتأكيد قدرته على فهم سر تصرفات هاملت الغريبة. متأكدا بما يكفي، لا يعتري بولونيوس شك في أنه «عرف/ السبب الحقيقي وراء جنون هاملت» (٤٨-٤٩)، يقصد أن هاملت مجنون بحب أوفيليا. من يستطيع أن يشك في هذه النتيجة الحكيمة؟ يسأل الملكَ والملكةَ: «هل كان هناك وقت- يسعدني أن أعرف-/ قلتُ جازمًا عن شيء 'إنه كذلك'،/ ثم ثبت أنه شيء آخر؟» (١٥٣-١٥٥). بولونيوس مقتنع بأنه يعرف الإجابة لأنه يعترف بأنه يفهم كل شيء عن الحب. يتأمل: «عانيْتُ في شبابي من الحب إلى أقصى حد، مثله تقريبًا» (١٨٩-١٩١). سمعة بولونيوس المهنية مهددة: مهمته أن يعرف كل ما يدور في البلاط. وهكذا يكون بولونيوس نقيضًا تمامًا لما يعتقد هاملت، وهو أن على المرء أن يكافح ليعرف نفسه ويدرك أن تحقيق هذه المعرفة صعب بصورة تفوق المعتاد، لأن البشر معقَّدون بلا نهاية. ويرى هاملت نفسَه خاصة على هذا النحو. ولذا يستاء من الجهود المتطفلة التي يبذلها الآخرون لفهمه ويمقتها.

ذنب روزنكرنتز وجلدنسترن ليس أقل، في رأى هاملت، في العجرفة الفكرية الخرقاء. يفترضان أن هاملت محبط في طموحه السياسي في أن يصبح ملكًا، كما يمكن أن نتوقع منهما، حيث إنهما منشغلان بهذه الأمور السياسية. يقودهما هاملت في هذه الفرضية، ثم ينطلق في خطبة ضد هذا التبسيط المفرط المثير للشفقة. يدعوهما للعزف على ناي- وهو شيء لا يمكن للمرء أن يفعله بدون اجتهاد في الممارسة- وينتزع منهما اعترافًا بأنهما ليست لديهما المهارة اللازمة للعزف على الناي، يلقِّنهما هاملت درسًا في حماقتهما بافتراض أنهما يستطيعان الكشف عن سر شيء أكثر تعقيدًا بكثير من آلة موسيقية:

لماذا، انظر الآن، كيف تجعل مني شيئا حقيرا! تلعب بي، وتبدو كأنك تعرف وقفاتي، وتنتزع أسرار قلبي، وتعزف عليَّ من أدنى نغماتي إلى أعلاها، وهناك الكثير من الموسيقى، صوت رائع، في هذه الآلة الصغيرة، إلا أنك لن تستطيع استنطاقها. يا للعجب، هل تعتقد أن اللعب عليَّ أسهل من اللعب على المزمار؟ اعتبرني أي آلة تشاء، لكن لا يمكن أن تعزف عليَّ، حتى لو أثرْتَني.

(٣، ٢، ٣٦٢-٣٧١)

ثمة فكرتان تبدوان مهمتين لهاملت في هذه الفقرة: تفرُّد الفرد، وصعوبة المعرفة. كشخص يحاول أن يعرف نفسه، لابد أن ينفد صبره ممن يظنون أنهم يعرفون كل شيء.

هوراشيو الشخص الذي يحبه هاملت ويعجب به أكثر من سواه، الشخص الذي يستطيع أن يشاركه اشمئزازه من هذه الحماقة الدنيوية. هوراشيو رواقي. لا يستخدم شكسبير الكلمة في كتاباته إلا مرة واحدة، وفقط في لحظة مبهجة في «ترويض الشرسة» حين يحث الخادمُ ترانيو سيدَه، لوسينشو، على ألّا يرهقا نفسيهما كثيرًا في الدراسة: «أصلِّي حتى لا نكون رواقيين أو حمقى بلهاء،/ أو نخلص لمراجعات أرسطو/ مثل أوفيد المتشرد المنبوذ تماما» (١، ١، ٣١-٣٣). حتى بدون التصريح بلقب «رواقي»، هوارشيو ممارس رائع لتلك الأخلاق الرومانية. إنه، كما يمتدحه هاملت، «شخص، في أسوأ الظروف، لا يعاني شيئًا،/ رجل يقارعه الحظ ويكافئه/ ويتقبَّل شاكرًا على السواء» (٣، ٢، ٦٥-٦٧). إن شكسبير مطلع على الفلسفة بما يكفي لفهم أن الرواقية الحقيقية لا يمكن تعريفها ببساطة بأنها القدرة على الصمود أمام الحظ السيء؛ على المرء أيضًا أن يقاوم إغواء الأمل في كل ما يمكن أن يهبه الحظ. لا يُعجَب هاملت إلا بمثل هؤلاء الأشخاص. يقول مخاطبًا هوراشيو: «طوبى للذين امتزجت دماؤهم وعقولهم/ الذين ليسوا مزمارًا تحت إصبع ربة الحظ/ لتستنطقهم كيف تشاء/ دلني على هذا الرجل/ الذي ليس عبدًا للشهوة، وسوف أضعه في أعماقي/ في حشاشة قلبي، أي، في قلب قلبي،/ مثلما أضعك» (٦٧-٧٣). يتوق هاملت لأن يكون مثل هوراشيو. تقدِّم الفلسفةُ الرواقية كثيرًا من العزاء لمن تواجهه قرارات مؤلمة، كما هو الحال مع هاملت؛ وتدعو

هذه الفلسفة المرء إلى تأمل فيما إن كان الفعل المباشر هو الأفضل، أم أن على المرء تبنِّي طريقة تأملية آمنة وأكثر سلبية لتهمتي الظلم وسوء الحظ. لا يلبي الرأي السلبي أمر الشبح بدفع هاملت إلى الانتقام، إلا أن له جاذبيته مع ذلك.

وهوراشيو متشكِّكٌ، أيضًا، من حيث إنه لا يستسلم بسهولة للأساطير والخرافات. يتشكَّك في الأشباح. يؤكد لحارس المراقبة: «أوه، أوه، لن يظهر»، وهم ينتظرون روح الشبح التي رآها الحراس مرتين (١، ١، ٣٤). وحين يظهر الشبح في الحقيقة، يقتنع هوراشيو: «ربي، قد لا أصدِّق هذا/ بدون توكيد واضح وحقيقي/ من عيني» (٦٠-٦٢). هوراشيو إمبيريقي يؤكد على دليل ملموس قابل للإثبات. الآن ومعه هذا الدليل، يصدق ما كان متشكِّكًا فيه من قبل. إن شهادة هذا السيد الذي يفكر بشكل علمي تفعل الكثير لتجسيد الشبح في هذه المسرحية: لتحقيق أهداف «هاملت» يجب أن يكون الشبح حقيقيًا بشكل لا يقبل الإنكار.

لا يتفق هوراشيو وهاملت بشأن التشكك، رغم الولع والإعجاب المتبادلين بينهما. هاملت تواق لإقناع هوراشيو بأنه يؤمن بمقاربة فلسفية مخطئة. حين ذهل هوراشيو من غرابة دعوة الشبح له هو ومرسيلوس إلى القسم بألا يبوحا بما رأيا، يلح عليه هاملت ليستوعب الدرس تمامًا. «هناك أشياء أخرى في السماء والأرض، هوراشيو،/ أكثر مما تحلم به في فلسفتك» (١، ٥، ١٧٥-١٧٦). يعني هاملت بكلمة «فلسفتك» هذا الموضوع المسمى «فلسفة الطبيعة» أو «العلم» الذي يسمعه المرء يتكلم عنه كثيرًا. يمكن للمرء أن يتخيل هذين الصديقين الحميمين يتناقشان في هذا الموضوع بإسهاب في أيام الدراسة في وِتِنْبرج؛ الآن، تضفي الأزمة التي يجد هاملت نفسه معرَّضًا لها أهمية جديدة على ما كان مجرد مناظرة فلسفية. لماذا يقدِّم شكسبير نقطة التناقض هذه بين هاملت وهوراشيو في موضوع التشكك؟

هاملت مسيحي. رغم تحرُّرِه بعمق من الوهم بشأن الناس، إلا أنه يؤمن بالإله الأعلى. يعلن حين يرى شبح أبيه للمرة الأولى: «أحمونا أيها الملائكة ويا رسل الرحمة!» (١، ٤، ٣٩). «يا حشود السماء!» (١، ٥، ٩٣). يتمنى بأسف أن «لا يكون الدائم قد ثبَّتَ/ شريعتَه ضد ذبح الذات» (١، ٢، ١٣١-١٣٢)؛ قد يغريه الانتحار حلا لقلقه الدنيوي إذا لم يكن محرَّمًا بأمر إلهي. برغم أن الموت «اكتمال/ يُنشَد بإخلاص»، يواجه المرء

«مشكلة» حين يتأمل كيف يموت: «في رقدة الموت هذه أية أحلام يمكن أن تأتي،/ حين تخلّصنا من هذا الاضطراب المميت،/ يجب أن تمنحنا وقفة» (٣، ١، ٦٤-٦٩). حتى إذا كانت الآخرة «بلادًا نجهل ما وراء تخومها/ لم يعد منها مسافر» (٨٠-٨١؛ ملاحظة غريبة أمام حقيقة أن هاملت كان يتحدث قبل لحظة مع شبح أبيه العائد من المطهر)، لا يشكُّ هاملت في استمرار وجود ما بعد موت الجسد. يعرف هاملت أن «الشيطان له قدرة/ على أن يتّخذ شكلا جميلا» وأن الشيطان «قوي جدًّا» مع أمثاله ممن يعانون من السوداوية (٢، ٢، ٦٠٠-٦٠٣). يتأمَّل هاملت: اللعنة خطرٌ داهم دائمًا، ربما الشيطان «يخدعني لتحل بي اللعنة» (٦٠٤). يرى نفسه في صالة كونية، وروحه جائزة تتصارع عليها قوى الخير والشر. «كيف على شخص مثلي أن يزحف بين الأرض والسماء؟» (٣، ١، ١٢٨-١٣٠). رأينا في الفصل الخامس معرفته الواسعة بشعائر الكنيسة الكاثوليكية فيما يتعلق بالطقوس الأخيرة. يتردَّد في قتل كلوديوس وهو يصلّي خوفًا من صعود كلوديوس حينها إلى السماء (٣، ٣، ٧٤-٧٥). وهكذا يعقِّد إيمانه المسيحي مهمته في الانتقام. إلا أنه حين يقترب من إتمام هذه الغاية، يبدو أن إيمانه الديني يهب لمساعدته. يتوصل هاملت متأكِّدًا من أن «ثمة ألوهية تشكِّل غاياتنا،/ مهما اجتهدنا في تحديدها» (٥، ٢، ١٠-١١)، إلى نتيجة فلسفية وهي أن «ثمة قدرة إلهية خاصة وراء سقوط العصفور»، وأنه «لو كان له أن يأتي الآن، فلابد أن يأتي... الاستعداد هو كل شيء» (٢١٧-٢٢٠)، «فليكن» (٢٢٢)، ينصح هوراشيو. يبدو هذا قريبًا بطريقة ما من رواقية هوراشيو، لكنها رواقية مسيحية تضع كل الأحداث في أيدي القدرة الإلهية. وهي في ذلك غريبة بعمق عن التشكك الروماني الذي يعتنقه هوراشيو.

يتبنى هاملت وهوراشيو تفسيرات متباينة بوضوح للقصة التراجيدية التي توشك على الانتهاء. بالنسبة لهاملت، يبدو أن أحداث المشهد الأخير من المسرحية تؤكد إيمانه بوجود «قدرة إلهية خاصة» تتحكم في كل ما يبدو حدثًا عرضيًّا، وتستخدمه لتحقيق أغراضها الخاصة. يرى هاملت أن قتله بولونيوس في جناح أمه كان خطأ من جانبه، وله نتائج تعيسة بشعة بالنسبة لكل من ليتريس وأوفيليا، لكنه كان حتمًا وراء سلسلة أحداث أدَّتْ إلى عودة ليتريس إلى الدنمرك مصمِّمًا على الانتقام لموت أبيه، وتآمره مع كلوديوس لقتل هاملت بسيف مسموم أو كأس مسمومة، ودخوله في مبارزة مع هاملت لا

تنتهي بما توقعه ليرتيس، أو أي شخص آخر، لكنها انتهت بموته وموت هاملت وجرترود وكلوديوس. يحقِّق هاملت انتقامَه بدون اقتراف القتل الذي فكر فيه، ومات بشرف كما تمنَّى لفترة طويلة. هذا هو الفهم الذي تمنى به أن يكون «سوط» السماء «ورسولها» (٣، ٤، ١٨٢)، مقدِّمًا الوكالة الإنسانية لتحقيق أغراض السماء في عقاب من يستحقون العقاب ومكافأة من يستحقون المكافأة.

أسى هوراشيو لموت هاملت لا يمنعه من رؤية قصة هاملت من منظور آخر. حين تتاح له الفرصة لكي «يتحدث عن العالم الذي لم يُعرَفْ بعد» وهذه الميتات الكثيرة جدًّا وشيكة، يركز تعليقه على الوكالة الإنسانية العارضة والمخطئة، ويخلو من أي تفسير علوي:

وهكذا سوف تسمع

عن أفعال شهوانية، دموية، وغير طبيعية

عن أحكام عارضة، ومجازر عشوائية،

وعن ميتات بالخداع وميتات لسبب اضطراري،

وبهذه النتيجة فشلت الغايات

ساقطة على رؤوس مبتكريها.

(٥، ٢، ٣٨٢-٣٨٧)

«عشوائية» تعني «تحدث صدفة». لا يرى هوراشيو نظامًا في هذا التاريخ، لكنه تاريخ علماني بعمق وساخر؛ يخبرنا عن البشر الذين هم ألدُّ أعداء أنفسهم والذين يجلبون على أنفسهم كارثة مستحقة حتى لو كانت غير متوقعة. يقدم لنا شكسبير، ببراعته المميزة في النقاش، تفسيرًا مزدوجًا حيث تكون البدائل غير متوافقة على الجانبين. وبذلك ربما نرى مسرحية «هاملت» نفسها متشكِّكةً بعمق شديد.

«يوليوس قيصر»، وقد كتبت في الوقت الذي كتبت فيه «هاملت» تقريبًا، متشككة بشأن التاريخ بطرق تشبه تشكك هوراشيو، الذي يعلن، رغم كل شيء، في الفصل

الخامس من «هاملت»، وهو يحاول تجرُّع السم، «أنا روماني قديم أكثر مما أنا دنمركي» (٥، ٢، ٣٤٣). يمد العالم الوثني في روما القديمة شكسبير بساحةٍ يعرض فيها الأفكار الفلسفية بدون السياق المسيحي المحيط الذي نجده في «هاملت». ونتيجة لذلك نرى شكسبير في «يوليوس قيصر» يقبض بإحكام على الأفكار الرومانية عن التشكك والرواقية. ويبدو منجذِبًا بشكل خاص إلى الأفكار الفلسفية لشيشيرون.

يُذكَر أن عجائب كثيرة حدثتْ في الليلة العاصفة، عشية اغتيال يوليوس قيصر في منتصف مارس (تاريخيًّا سنة ٤٤ ق.م.). ينصبُّ اهتمامنا هنا على تنوع استجابة الرومانيين لهذه الأحداث الملفقة وتفسيرِهم لها. وُصِف كاسكا، ذات مرة، في المشهد الثاني من المسرحية كمُحتقِرٍ ساخرٍ للتملُّق الذي فرضه «القطيع» على قيصر وعرضه عليهم تسليم رقبته ليقطعوها. يستنتج كاسكا: «لم يبال بهن أحد»[1]. «إلا إنه كان هناك المزيد من الحماقة، إذا لم تخني الذاكرة» (١، ٢، ٢٦٣-٢٨٧). كاسكا شخص قد ندعوه كلبيًّا، ولو لم يكن بالمعنى الفلسفي التاريخي الذي يشير إلى شخص يؤمن بأن الفضيلة هي الخير الأوحد ويكمن جوهرها في ضبط النفس والاستقلال؛ إنه بدلا من ذلك ناقد عيَّاب وعنيد يرتاب بازدراء في طبيعة الإنسان ودوافعه، ويؤمن بأن طبيعة الإنسان ليس وراءها من حافز سوى الأنانية. أكثر ما يلفت النظر، فيما يتعلق بذلك، استجابته لليلة العاصفة. يحكي لشيشيرون، متقطِّع الأنفاس ومحدِّقًا بعين واسعة، ما رأى وما سمع. عبد وضيع «رفع يسراه، وقد أمسكت بها النيران واشتعلتْ/ كعشرين شعلة مجتمعة، إلا أن يده/ لم تشعر بالنيران، ولم تحترق». يجزم كاسكا بأنه شخصيًّا «قابل أسدًا،/ حدَّق فيَّ ومضى مكفهرًا في طريقه/ ولم يزعجْني». وتحدث مع «مائة امرأة كالأشباح/ مسخهن الخوف وأقسمن أنهن رأين/ رجالا يسيرون والنار تمسك بهم في الشوارع». ويقال إن بومة «جلستْ/ في الظهيرة في ساحة السوق،/ تنعب وتصرخ» (١، ٣، ١٥-٢٨). بعض هذه الأشياء منقول عن آخرين؛ وبعضها شهادة مباشرة لما رآه كاسكا بنفسه. على أية حال، كاسكا الكلبي في هلع من الخوف. أقنعه الفزع التام، ولم يعد يصدق من يقولون إنها أحداث معقولة وطبيعية؛ «أؤمن بأنها أشياء عجيبة/ تنذر بالشؤم حيث تقع» (٣٠-٣٢).

(١) وردت الجملة في سياق حديث كاسكا عن ثلاث فتيات أو أربع حضرن مقتل قيصر وصفحن عنه.

أثناء كل هذا الكلام يحتفظ شيشيرون بهدوئه. يتمثل رأيه الموقر في أن الأحداث الغريبة قد تحدث حقًّا، لكن على العقلاء أن يحترسوا في التفسير:

حقًّا، إنه زمن العجائب

لكن الرجال قد يفسرون الأشياء على هواهم

بعيدا عن مغزى الأشياء نفسها.

(١، ٣، ٣٣-٣٥)

يرجع حذر المرء في تفسير ما يسمع أو ما يرى إلى أن أي شخص يمكن أن يقيم الأحداث طبقًا لميوله الخاصة. يخبرنا التفسير عن الملاحِظ أكثر مما يخبرنا عما يُفترَض أنه لاحظه أو سمع عنه.

إن شيشيرون، وهو في رأي شكسبير الفيلسوف الحكيم ورجل الدولة، يختار أن يقف بجانب قضية الجمهورية لأنه يكره الطغيان، لكنه يعمل أيضًا كقوة اعتدال، ويؤكد قبل كل شيء على تفسير هادئ متأنٍّ. يحاول المتآمرون كسبه إلى صفهم كعضو منهم بسبب «رجاحة عقله» و«جاذبيته»، وبسبب «شعره الفضي/ سيدعمنا برأى سديد/ ويشتري أصوات الرجال لامتداح مآثرنا»، لكنهم يقررون ألا يطلبوا ذلك منه لأنه «لن يتبع أبدا ما/ بدأ فيه الآخرون» (٢، ١، ١٤١-١٥٤). أي أن شيشيرون مستقلٌ تمامًا عن أهدافهم. إنه، تاريخيًّا، نأى بنفسه عن المؤامرة، واختار بدلا من ذلك توجيه السياسة بقدر ما يستطيع «بخطبه»[1] في قاعة مجلس الشيوخ في أعقاب اغتيال القيصر. وكان شيشيرون يحظى بتقدير عال في عصر النهضة كخطيب ورجل دولة وفيلسوف. إلا أن شيشيرون في «يوليوس قيصر» يصبح ضحية الاستقطاب المتزايد في روما، الذي حاول منعه. يتلقى بروتس في فيليبي تقريرًا عن موت سبعين من أعضاء مجلس الشيوخ بأحكام من أنطونيو وأوكتافيوس بالإدانة بالخروج على القانون، «وشيشيرون من بينهم». لا يستطيع كاسيوس تصديق الخبر. «هل شيشيرون منهم؟» يؤكد مسالا الحقيقة القاسية: «شيشيرون مات،

(١) خطب Philippics: خطب شيشيرون ضد أنطونيو سنة ٤٤ ق.م.

وبناء على حكم الإدانة» (٤، ٣، ١٧٧-١٧٩). الإدانة حكم على رجل بالخروج على القانون، ومصادرة أملاكه وتقديم مكافأة لمن يقتله، وحرمان ذريته من تولي المناصب العامة- عقوبة مدمِّرة، خاصة لشخصية عامة عظيمة. يرمز موت شيشيرون أكثر من أي حدث آخر إلى الفشل المحزن، الذي يدعو للسخرية، فشل الثورة ضد الطغيان، الثورة التي لم يكن لها أثر إلا إفساد الحريات في روما.

هكذا يعطي شكسبير لشيشيرون دورًا مركزيًّا في الطريقة التي يعرف بها المرء الحقيقة في الأوقات الصعبة. وكانت استجابة كاسيوس لليلة العاصفة عشية الاغتيال مختلفة بشكل لافت ومميز. يتفاخر أمام كاسكا قائلا:

جلْتُ في الشوارع،
معرِّضا نفسي لأهوال الليل
وكشفتُ صدري لقذائف الرعد؛
وأزراري مفتوحة كما ترى يا كاسكا
وحين بدا أن البرق الأزرق الغاضب يشق
ثدي السماء، كشفتُ عن نفسي
لأكون هدفًا له ولوميضه.

(١، ٣، ٤٦-٥٢)

تحدِّي السماوات بهذه الطريقة، حتى بالنسبة لكاسكا الساخر، يتسم بالتهوُّر ويخلو من الورع. يعترض: «من طباع الرجال أن يخافوا ويرتجفوا/ حين تبعث أقوى الآلهة رموزًا/ بهذه النذر الرهيبة لتثير دهشتنا»، (٥٣-٥٦). لكن كاسيوس لا يقر بشيء من هذا. يؤكد أنه يعرف «السبب الحقيقي» وراء هذه النيران و«الأشباح الهائمة»، يقصد أن «السماء بثَّتْ هذه الأرواح فيها/ لتجعل منها أدوات للخوف والتحذير/ من حالة رهيبة» (٦٢-٧١). إذا كانت السماوات غضبى فذلك بسبب كبرياء القيصر. وهكذا يتجرأ كاسيوس على فك سترته أمام الرعد والبرق. الإيماءة سيكولوجية وفلسفية في

الوقت ذاته: إنه سريع الغضب ومسرف في الشراب، لكنه أبيقوري أيضًا. يقول لمسالا في فيليبي وهم يستعدون لمعركة مع قوات أنطونيو وأوكتافيوس: «تعرف أني أتمسك بأبيقور بقوة/ وبآرائه» (٥، ١، ٨٠-٨١).

يبدو شكسبير، مرة أخرى، قابضًا بصلابة على الفلسفة القديمة. لا يستخدم كاسيوس كلمة «أبيقوري» بالمعنى الحديث الشائع، أي صاحب مزاج، يجد متعته في الطعام والشراب والاعتزاز بنفسه كخبير ذي ذائقة حساسة للمتع الحسية. من المؤكد أن شكسبير يستخدم المصطلح بهذا المعنى في موضع آخر، يقول بومبي عن أنطونيو في «أنطونيو وكليوباترا»: «طهاة أبيقوريون،/ يشحذون شهيته بمشهيات رائعة» (٢، ١، ٢٤-٢٥)، ويقول مستر فورد عن فلستاف الفاسق في «زوجات وندسور المرحات»: «يا له من وغد أبيقوري لعين!» (٢، ٢، ٢٧٥). وتساوى «الأبيقورية» الشهوة في «الملك لير» (١، ٤، ٢٤١). يعني كاسيوس بالعكس إنه، مثل أبيقور، آمن بأن الآلهة لا تبالي بشئون الإنسان، ولهذا السبب ازدرى الإيمان الخرافي بالتفاؤل والتشاؤم. إن سعْيَ كاسيوس (لم يحالفه النجاح دائمًا)، كباحث عن المتعة من طراز أبيقوري حقيقي، وقد ارتبط بمبدأ أن السعادة أو المتعة هي الخير الأوحد أو الرئيس في الحياة، سعْيٌ إلى الخير الأسمى، أي هدوء العواطف ورباطة الجأش؛ وحيث إن المتعة الفكرية تُفضَّل على كل المتع الأخرى، حاول كاسيوس التبرؤ من الزائل لصالح متع أكثر ديمومة. الآن، كاسيوس مستعد جزئيًا لأن «أصدق نذر الشؤم» (٥، ١، ٨٢). النسران اللذان رافقا جيوش الجمهورية إلى فيليبي هجراهم، ولم يتركا إلا «الغربان والحِدَأ» لتنظر إلى الجنود المحاصرين. «وكأننا فريسة معتلة» (٨٣-٩٠). يصدق كاسيوس ما تنذر به هذه العلامة إلى حد ما (٩٣)، لكنه تخلَّى عن العجرفة الفكرية والفلسفية التي واجه بها كاسكا في المشهد الثالث من الفصل الأول. مثل شيشيرون، تعلَّم الشك بحكمة. وهذه الحكمة تأتي متأخرة جدًا ولا يمكن أن تنقذ المغامرة الجمهورية من الهزيمة، لكنها تميل لتأكيد أن شيشيرون كان على حق. الفكرة أفلاطونية أيضًا: أفضل حكمة يمكن أن نتحلى بها نحن الفانين الضعاف أن نعرف أننا لا نفهم عمليًا شيئًا ذا أهمية. يبدو أن شكسبير ينجذب بشدة لهذه الفكرة في المسرحية حيث تتأكد نتائج هذا الرأي بتنفيذ المؤامرة. ليس أمام الزعماء في صراع روما على السلطة طريقة لتخمين ما تسفر عنه جهودهم. وتؤدى السخريات المستمرة

والكوميدية تقريبا في «كوريولانوس» إلى نتيجة مماثلة محبطة.

بروتس في «يوليوس قيصر» رواقي، حتى برغم عدم استخدام المصطلح. استجابته لليلة العاصفة ملائمة، مثل استجابة كاسكا أو كاسيوس أو شيشيرون. إنه غافل عن الأعاجيب التي تثير دهشة معظم أهل روما. «تئز الشهب في الهواء/ وينساب منها ضوء يمكن أن أقرأ عليه» (٢، ١، ٤٤-٤٥)، يقول لنفسه وهو يفتح خطابًا ملقى في نافذته يحثُّه على القدوم لإنقاذ حريات روما. الظواهر اللافتة في سماء الليل، بالنسبة له، ليست إلا وسيلة لإضاءة الخطاب الذي يقرؤه. هدوؤه مزاجي وفلسفي. يعتقد أن على الحكيم التحرُّر من مشاعر البهجة والأسى، وبذل كل جهد ممكن حتى لا يبالي بالمتعة أو الألم.

تتمثل قضية الاختبار بالنسبة لبروتس، كما هو حال أي مؤمن بالرواقية، في فقدان أي فرد من العائلة أو زوجة. هل على الرواقي الحقيقي ألا يبالي بموت قريب أو عزيز؟ ارتباط بروتس ببورشيا قوي جدًّا. إنها ابنة كاتو إيتاكا الأصغر المشهور بالوقوف إلى جانب بومبي الأكبر ضد يوليوس قيصر سنة ٤٨ ق.م. وبالانتحار حتى لا يخضع لطغيان القيصر. بورشيا مستقيمة مثل أبيها. وقد أظهرت قدرتها على الحل بجرح نفسها «جرحًا إراديًّا» في فخذها ببساطة لتظهر ثباتها (٢، ١، ٣٠٠-٣٠٢). يبجل بروتس زوجته بإخلاص صادق وناضج. يعلن وهي تؤنبه لأنه لم يشاركها قلقه بشأن تعامله مع المتآمرين: «أيتها الآلهة،/ اجعليني جديرًا بهذه الزوجة النبيلة!» وطبقًا لذلك حين يتسلم بروتس في بومبي تقريرًا يخبره بأن بورشيا «ابتلعت النيران» (٤، ٣، ١٥٥) في انتحار مؤلم وجريء بشكل رهيب حتى لا تعيش وترى عار الهزيمة الوشيكة التي سيتلقاها بروتس (يكتب بلوتارك، في ترجمة توماس نورث: «أخذتْ قطعًا من الفحم المشتعل بشدة وألقتْ بها في فمها وأغلقتْ فمها حتى اختنقتْ»)، ونحن كجمهور لدينا فضول طبيعي لمعرفة الطريقة التي يتلقى بها بروتس الخبر.

من المثير أن نصَّ «يوليوس قيصر» يقدم لنا روايتين مختلفتين. الإسهاب الظاهر الذي يعتبر عادة تشوُّشًا في النص لأن مُنضِّد حروف طبعة الفوليو فشل في حذف رواية من الواضح أنها مشطوبة. وبدلا من ذلك يُنظَر الآن عموما للتقرير المزدوج باعتباره طريقة متعمدة من قِبَل شكسبير للإشارة إلى حالة الانقسام الذهني التي كان فيها بروتس. في النسخة الأولى، بروتس وكاسيوس وحدهما؛ وقد نشب بينهما خلاف رهيب، حتى أن

بروتس يعتذر بأنه «معتل بكثير من أسباب الأسى». يقاطع كاسيوس، بشكل مفهوم، بروتس عند هذه النقطة: «لا تستفيدُ بشيء من فلسفتك/ إذا منحْتَ مكانًا للشرور العرَضية» (١٤٣-١٤٥). بروتس معروف بأنه رواقي نبيل: كيف يستسلم للأسى؟ إجابة بروتس رائعة في بساطتها الشديدة: «ليس من رجل يتحمل الحزن أكثر مني. ماتت بورشيا» (١٤٦). يدرك كاسيوس أن التحدِّي الكلاسيكي للفلسفة الرواقية تجلى للتو. يقدم شكلا من أشكال الاعتذار: «كيف نجوْتُ من القتل حين أغضبتك على هذا النحو؟» لم يقل الاثنان أكثر من ذلك. وآخر تعليق لكاسيوس: «أيتها الآلهة الخالدة!» ماذا يمكن للمرء أن يقول في مثل هذه المواقف؟ الصمت بليغ: يشعر الاثنان بالخسارة، ويتشاركان في حمل عبئها الرهيب في تواصل صامت. يقول بروتس: «لا تتحدث أكثر من ذلك عنها» (١٤٩-١٥٧).

لكن يصل آنذاك ضابطان آخران، يأتي أحدهما بخبر موت بورشيا الذي يعرفه بروتس وكاسيوس سرًّا. يعارض مسالا أن يكون حامل الأخبار الحزينة، لكن بروتس ليس أي قدر من هذه المعارضة؛ عارفًا أن هناك خطأً، يؤكِّد، في أسمى تقاليد الطبقة العليا الرومانية المتصلبة: «الآن، حيث إنك روماني، أخبرني بالحقيقة» (١٨٦). وحين يذكر مسالا أن بورشيا «ماتت، وبأسلوب غريب»، لا يسأل بروتس عن التفاصيل. «لماذا، وداعا، بورشيا. لابد أن نموت، مسالا./ فكَّرْتُ أنها لابد أن تموت ذات يوم،/ والآن لديَّ من الصبر ما يجعلني أحتمل هذا» (١٨٨-١٩١). يُذهَل مسالا، حتى برغم معرفته بسمعة بروتس كرواقي صميم: «هكذا على العظماء تحمل الخطوب الجسيمة.» يشارك كاسيوس في الحديث رغم أنه سمع الخبر قبل ذلك في هذا المشهد: «لديَّ من هذا الفن بقدر ما لديك،/ إلا أن طبيعتي لا تحتمله.» لابد أن «الفن» المقصود هو الحكمة الفلسفية المكتسبة، حكمة الرواقية، في مقابل ما يمكن أن تحشده «الطبيعة» الإنسانية بمفردها. ينهي بروتس النقاش: «حسنًا، إلى عملنا أيها الأحياء» (١٩٢-١٩٥). في الجماعة، إذن، يلعب بروتس دوره كرواقي، وقد أتيح له الوقت ليتسلح بمظهر الهدوء. نرى الأسى الشخصي العميق الذي تعجز اللغة عن التعبير عنه، والموقف العام الذي يتفهم الشخصية العامة لبروتس. من المفترض أن الهدف من وراء هذا تقديم نموذج إلهامي لجنوده؛ ومن المؤكد أن مسالا يفهم الأمر على هذا النحو. يوضح لنا شكسبير أعماق الإنسان كما

يوضح لنا مظهره، ممسرحًا المشكلة الفلسفية التي كانت وراء شهرة الرواقية.

إلا أن يوليوس قيصر يقدم درسًا آخر عن التناقض. لا يُعرَف عنه أنه رواقي أو أبيقوري أو من مريدي أية مدرسة فلسفية أخرى؛ إنه رجل على ظهر حصان. لا يهتم حتى بتنظير مطالبه بالسلطة المطلقة. مثل بولينبروك في الجزء الأول من «هنري الرابع» (انظر الفصل الثالث)، يعتنق إيمانًا بسيطًا بأنه هو الحل الأفضل لدولة مقسمة سياسيًا. ثقة قيصر بنفسه نقطة ضعفه ومفتاح نجاحه المذهل في الوقت ذاته. لا يعترف بالخوف في داخله، حتى إذا عرف أن له أعداء خطيرين. يقول لأنطونيو: «إذا كان اسمي معرَّضًا للخوف،/ لا أعرف رجلا عليَّ أن أتجنبه/ بسرعة كهذا النحيل كاسيوس.» «أحدثك عما يُخشى/ لا عما أخشى، لأنني أنا القيصر دائما» (١، ٢، ١٩٩-١١٢). يتجرأ على مواجهة الخطر نفسه كما لو كان عدوًّا شخصيًّا: «يعرف الخوفُ جيدا/ أن القيصر أخطر منه./ نحن أسدان وُلِدا في يوم واحد،/ وأنا الأكبر والأكثر إثارة للفزع» (٢، ٢، ٤٤-٤٧). وتقول له زوجته كلبورينا على سبيل العتاب: «تستهلك الثقةُ حكمتَك» (٤٩). يعترف قيصر صراحةً بأن «ما تستهدفه الآلهة القديرة» لا يمكن تجنبه، وأن «الموت، النهاية الحتمية،/ يأتي حين يريد» (٢٦-٣٧)، إلا أنه يتبجح، في عبارته الأخيرة قبل أن يُقتَل، بأنه «ثابت مثل النجم القطبي»، لأنه الفاني الوحيد على الأرض «الذي لا يمكن الهجوم على منزلته،/ ولا يزحزحه شيء» (٣، ١، ٦١-٧١). أعظم نقاط ضعفه أنه واثق تمامًا من عدم إيمانه بالخرافات وإمكانية تأثير النفاق فيه، حين يأمر الكهنة فعليا «بتقديم القرابين» (٢، ٢، ٥) عشية منتصف مارس ويتجاهل نصيحتهم ونصيحة زوجته بالبقاء في البيت. لا يحتاج دسيوس بروتس إلا إلى مخاطبة حس الغطرسة لديه بالتحذير من أن أعضاء مجلس الشيوخ سوف يسخرون منه إذا التفت إلى كلام العرافين وكلام زوجته. وبالنسبة لتحذير كلبورينا بأنها رأت في الحلم تمثالا لقيصر يغرق في دم نقي والرومان المبتسمون يغسلون أياديهم فيه، كان في جعبة دسيوس تفسير كله نفاق: يشير الحلم إلى أن من هذا التمثال الذي ينزف دما «سوف ترضع روما العظيمة/ مجدِّدةً دماءها» (٢، ٢، ٨٧-٨٨). استجابة قيصر لليلة العاصفة مناسبة، مثل استجابة كاسكا وكاسيوس وشيشيرون وبروتس. إنه أسوأ أعداء نفسه، أعظم رجال روما إلا أنه يتورَّط غير متعمد في القضاء على نفسه.

وهكذا تكون «يوليوس قيصر»، ضمن إنجازاتها الأخرى، قصة الأفكار الفلسفية الكبرى المتصارعة. يبدو أن هذه الأفكار تجعل أنصارها لا يتصرفون عمليًا بشكل جيد. يُذبَح شيشيرون بسبب اعتداله. وحكمة القيصر لا ترشده إلى معرفة نفسه. يفهم كاسيوس متأخرًا جدًا أن ما يعتنقه الرجال، بصرف النظر عن قوة اعتناقهم، لابد أن يخضع لشك عميق بشأن طبيعة الآلهة والرجال. رواقية بروتس تقوده إلى التباس بشأن أخلاقيات الانتحار، يبدو أنه بلا حل. حين يسأله كاسيوس عما ينوي أن يفعله إذا خسروا في المعركة مع أنطونيو وأوكتافيوس، يكون بروتس جاهزًا بدحض فكرة أن ينهي الإنسان حياته:

سأخضع لقواعد تلك الفلسفة
وقد لمْتُ كاتو بسبب الموت
الذي استسلم له- لا أعرف كيف،
لكني أجد من الجبن والوضاعة،
أن نخاف مما قد يقع، بحيث نوقف
تدفق الحياة- سأتسلح بالصبر
أمام مشيئة بعض القوى العليا
التي تحكمنا في الأرض.

(٥، ١، ١٠٤-١١١)

ربما لا يفضل بروتس اتباع نموذج ماركوس بورسيوس كاتو، والد زوجته بورشيا، الذي انتحر ليتجنب الخضوع لقيصر سنة ٤٦ ق.م. على الرواقي الحقيقي أن يطيع إرادة السلطات الأعلى ويعاني المحن في صبر. لكن بعد لحظات، حين يسأله كاسيوس إن كان يرغب في أن يُقاد في احتفالات النصر عبر شوارع روما، يرد بروتس بصلابة:

لا، كاسيوس، لا. لا تظن أيها النبيل الروماني،
أن يسير بروتس مقيدا إلى روما؛
إنه يحمل عقلا عظيما جدًّا.

(١١٤-١١٦)

وهكذا حين يواجه بروتس هزيمة معينة، بعد انتحار كاسيوس وتيتينيوس، ينتحر بروتس أيضا بسيفه. «يتحرر من العبودية» التي وقع فيها مسالا وآخرون. «سيطر بروتس وحده على نفسه.» إنه في موته يبجله مارك أنطونيو بخطبة رائعة بوصفه شخصًا «كانت حياته رقيقة» مع «عناصر/ مزجتْها فيه الطبيعة لتقف/ وتقول للعالم كله 'كان هذا رجلا'» (٥، ٥، ٥٤-٧٥). كتجسيد للرواقية، يُظهِر لنا بروتس شكسبير ما هو نبيل وينطوي، في الوقت ذاته، على تناقض ذاتي في تلك الفلسفة. تكشف الشخصيات الأخرى عن ضعفها الداخلي بطرق مماثلة. يحقِّق شيشيرون أفضل نتيجة في هذا التنافس بين الأفكار، ربما، بسبب إصراره التام على أن الرجال «قد يفسِّرون الأشياء بعد حدوثها،/ بصرف النظر عن الهدف من هذه الأشياء نفسها»، يقولها بتأكيد قوي في مسرحة شكسبير للحظة حاسمة من لحظات التاريخ. بهذا المفهوم تكون «يوليوس قيصر» مسرحية تشكك.

إن كان شكسبير قد اطلع على الأفكار الفلسفية لابيكتيتوس[١] وشيشيرون وسنيكا، التي تُعرف باسم الخلاعة libertinism، مسألة تستحق بعض الاهتمام. إن المرتبطين أو المعجبين بمدرسة فلسفية، بمن فيهم جون دن وميشيل مونتيني، والسير فرنسيس بيكون وتوماس هريوت[٢] من بين آخرين في عصر النهضة، قالوا إن العقل والطبيعة يجب أن تكون لهما الأسبقية على أفكار الإلهام الإلهي. شجعت الفلسفة «الطبيعية» على دراسة العالم الفيزيائي كطريقة لمحاولة استعادة مثاليات العصر الذهبي. يتجنب شكسبير، كالمعتاد، الأسماء الفلسفية؛ مع أن الدوق الكبير يصف جاك في «كما تشاء» بأنه «خليع» (٢، ٧، ٦٥)، ويخاطب تتشستون كورين بأنه «فيلسوف طبيعي» (٣، ٢، ٣٠)، ربما توحي هذه العبارات ببساطة بالفسق في الشاهد الأول وبالحكمة الشعبية في الشاهد الثاني بدون

(١) ابيكتيتوس Epictetus (٥٥-١٣٥ تقريبًا): فيلسوف رواقي يوناني.
(٢) هريوت Harriot (١٥٦٠-١٦٢١): فلكي وعالم رياضيات ومترجم إنجليزي.

اللجوء إلى تاريخ الفلسفة القديمة. في الوقت ذاته، فُتِن شكسبير بوضوح بأفكار التفسير الطبيعي وأفكار المقاربة المتشككة للإلهام السماوي. لا شك في أنه واجه هذه الأفكار في البيئة الفكرية في لندن، سواء قرأ الرسائل الفلسفية مباشرة أم لم يقرأها. وهذه الأفكار تتخلل «عطيل» و«الملك لير» خاصة.

يتمركز صدام الأيديولوجيات في «عطيل» و«الملك لير» إلى حد بعيد حول التحديات الوجودية التي يطرحها إياجو وإدموند في مواجهة الأفكار التقليدية للنظام الخلقي؛ الاثنان منطقيان إلى حد بعيد وذكيان ومبدعان ويعتمد كل منهما على نفسه وواثقان من أن مبادئهما حول التقدم الذاتي تقدم مفتاحًا مؤكّدًا للنجاح. النظام الأقدم عرضة لهجومهما لثقته في مفهوم نظام العالم الذي يمكن اعتباره، من منظور حديث، خرافيًا وساذجًا. ونحن كجمهور وقراء حديثين تقلقنا الطريقة التي يهاجم بها الأنذال في هاتين المسرحيتين المعتقدات الدينية بذكاء.

إياجو مخادع بارع. وهو، في الوقت ذاته، بشكل قابل للجدل في قبضة فنتازيا ذُهَان الغيرة والكراهية. وهو أيضًا أكثر المفكرين جرأة وقوة في المسرحية. عقيدته عقيدة اعتماد على الذات. «الفضيلة؟ شيء تافه» يصرح لرُذْريجو، حين اشتكى ذلك البندقى المنحوس من افتقاره إلى «الفضيلة» في عمل أي شيء بشأن الرغبة القوية في امرأة (ديدمونة) تتجاهل ما يقدمه. «الفضيلة» هنا تعنى القوة، الطبيعة. يزدرى إياجو مقولة إن أي شخص يمكن أن يفتقر لقوة الإرادة. يحاضر: «فى قدرتنا أن نكون على هذا النحو أو ذاك. أجسادنا بساتيننا، وإرادتنا بستانيوها.» لدينا القدرة على أن نختار، وأن نعزز خصائصنا التي تخدم أهدافنا على أفضل صورة. العقل هو المفتاح في رأي إياجو. «إذا لم يكن لشعاع حياتنا ميزان من العقل ليزن شهوانيتنا، فقد توصلنا دماء طبائعنا وأنانيتها إلى أكثر النتائج منافاة للعقل.» إياجو واقعي في نظرته لطبيعة الإنسان، ويرى فيها جاذبًا حتميًا باتجاه الانغماس الجسدي والكسل. بعقولنا فقط يمكن أن نصحح التوازن ونعيد تأكيد التحكم. «لدينا عقل لتهدئة ثورات غضبنا، وآلامنا الشهوانية، وشهواتنا الجامحة.» الحب بالنسبة له ليس أفضل من «فسيلة أو شتلة»، قصاصة أو فرع، من هذه الشهوانية المتأصلة في الإنسان (١، ٣، ٣٢٠-٣٣٥).

إن قدرة إياجو على كبح مشاعره أحيانا، ويعرف أنها منفلتة فعلا، تمنحه مزية يحتاجها ليتغلب بالحيلة على ضحاياه. رُدْريجو بإرادته الضعيفة عجينة في يديه. ميشيل كاسيو، بشكل مماثل، في موقف ضعف. وقد عرف إياجو ضعف كاسيو كسكير وولعه بالمشاكسة وهو تحت تأثير الكحول، يغريه بالشرب وهو على وشك الذهاب للحراسة فينشب شجار بين رُدْريجو وكاسيو ينتهي بإبعاد كاسيو من خدمة عطيل. يقدم إياجو بسرعة موعظة عن هذا المشهد الحزين المفتعل. يحدث مُنْتانو عن كاسيو: «ترى هذا الرفيق الذي انصرف قبل قليل،/ إنه جندي جدير بحراسة القيصر/ وإعطاء التوجيهات؛ لكن هذه نقيصته كما ترى./ وهي مساوية لفضيلته،/ النقيصة بقدر الفضيلة. يستحق الشفقة» (٢، ٣، ١١٥-١١٩). الفضيلة والنقيصة، العقل والشهوة الحسية، مرة أخرى تقف إحداهما أمام الأخرى في كزمولوجيا إياجو. هو نفسه يعرف كيف يشرب باعتدال ولا يفقد السيطرة على نفسه. يستغل إياجو بالمثل ضعف كاسيو تجاه النساء بجر كاسيو إلى حديث مرح عن بيانكا، خليلة كاسيو، فيظن عطيل أنه يسمع حديثًا عن حب كاسيو لديدمونة (٤، ١، ١٠٩-١٤٥). ويتهم إياجو بيانكا بالتورط في قتال يؤدي إلى جرح رُدْريجو وكاسيو- وهو شجار يلام عليه إياجو نفسه (٥، ١، ٨٥-١١٢). يقول بنبرة ورع: «هذه ثمار العهر» (١١٨). حقيقة أن بيانكا ترافق كاسيو، ومعروف أنها من محظيات البلاط، «دليل» كافٍ ليقنع إياجو مستمعيه بأن بيانكا جزء من مؤامرة. يستطيع إياجو أن يتخذ سمت البيوريتاني ببراعة حين يخدم ذلك غاياته في تمجيد التحكم في رغبات الجسد.

لا يمتدح إياجو فقط هيمنة العقل على العاطفة؛ يوضح تلك الهيمنة بتألق كمتمرس في الجدل المنطقي. وسلاحه الرئيس القياس المنطقي. كيف يقنع رُدْريجو بأن ديدمونة في علاقة حب مع كاسيو؟ يبدأ بفرضية بديهية بأن ما يسميه الناس «الحب» «مجرد شهوة دماء وإذْنٍ من الرغبة». ومن ثم فإن حب ديدمونة وحب عطيل من هذا النوع، حيث إنهما بشر ويخضعان بالتالي للتعميم بشأن الحب كشهوة إرادية. «لا يمكن أن يستمر طويلا حب ديدمونة للمغربي... ولا حبه لها.» بالإضافة إلى أنهما متأكدان من أن مزاجيهما غير متوافقين: المغاربة «متقلبو الرغبات»، وديدمونة شابة تخضع مثل كل النساء للرغبة في رفاق في مثل عمرها وميولها. «عليها أن تغيِّر للشباب؛ حين تشبع من جسده، لابد أن

تكتشف خطأ اختيارها. لابد أن تغيِّر، لابد» (١، ٣، ٣٣٧-٣٥٤). تؤكد كلمة «لابد» قوة القياس المنطقي في البرهان: ديدمونة شابة؛ ترغب الشابات في رفاق من أمثالهن؛ عطيل رجل أكبر سنًّا ومغربي؛ إذن «لابد» أن تغيِّر.

«الطبيعة» أيضًا مؤثرة في هذه السلسلة التي لا تُقاوَم من السببية المفترضة: «لابد من إشباع» عين ديدمونة، يرشد إياجو رُدْريجو، «وما البهجة في أن تتطلع إلى الشيطان؟ حين تهدأ الدماء بعد ممارسة اللهو، يجب أن تكون هناك شهوة جديدة، مرة أخرى لإشعاله وإحداث التخمة، وذلك يحتاج إلى الفتنة والتوافق في الأعمار والطباع والجمال- والمغربي يفتقر إلى هذا كله.» مرة أخرى، الفرضية البديهية التي يطرحها إياجو هي أن الحب شهوة واشتهاء؛ إذا سلم المرء بأن كل ما يتبع ذلك كافٍ بشكل منطقي. وطبقًا لهذا المسار في التفكير، لا يكون حب شابة بيضاء لقائد أسود يكبرها سنًّا «طبيعيًّا». «سوف ترشدها الطبيعة الحقيقية... اختيار ثانٍ.» السؤال التالي بسيط وحتمي: من يكون اختيار ديدمونة بعد ذلك؟ «الآن، سير، أمر مسلم به- حيث إنه الوضع الأكثر خصوبة وطواعية- من يقف بارزًا في المنزلة لهذا الحظ مثل كاسيو؟» (٢، ١، ٢٢٨-٢٤٠). يصرُّ إياجو على استحالة المقاومة المنطقية لقياسه المنطقي. إذا سلَّم المرء بأن «الطبيعة» سوف تحول شهوة ديدمونة باتجاه اهتمامات جديدة- كيف يمكن أن يكون الأمر غير ذلك؟- وإذا حدَّد المرء أن السمات التي سوف ترغبها في رفيق جديد هي بالضرورة الشباب والوسامة والطباع الحميدة، كيف يمكن استنتاج ألَّا يكون الرجل كاسيو؟ يعارض رُدْريجو قبول هذه النتيجة، لأنه يعتقد أن ديدمونة «في أسعد حالة»، ويعني أنه يشك في مقدمة إياجو عن مشاركتها الضرورية لشهوات الشابات الأخريات، لكن إياجو لديه رد على هذا أيضًا: «مباركة نهاية التينة! النبيذ الذي تتناوله مصنوع من العنب» (٢٥٢-٢٥٥). المنطق الضمنى هنا مرة أخرى حصين فيما يتعلق بالقياس المنطقي: لدى الشابات (مثل كل الشباب) شهوات حسية. يستسلم رُدْريجو سريعًا لهذا البرهان ويشرع في عمل ما يرشده إليه إياجو.

عطيل بالطبع هو الهدف الأساسي لإياجو. مرة أخرى، يكون سلاح إياجو برهانًا «منطقيًّا» ينطلق من مقدمات بديهية إلى نتائج تبدو قاطعةً. برهانه أساسًا هو البرهان الذي استخدمه مع رُدْريجو: سوف يعلِّم الميلُ «الطبيعي» ديدمونة خطأ اختيارها لا محالة.

وقد حثت عطيل على التساؤل «كيف للطبيعة أن تخطئ نفسَها» ربما يولد في ديدمونة قلقًا على زواجها، ينقضُّ إياجو:

نعم، هذه هي القضية وهذا- ما يجعله جريئا معك-
ليس له أن يؤثِّر على كثير من الأنداد المفترضين
من بلادها ولونها ومنزلتها،
حيث نرى الطبيعة في كل شيء تميل-
أف! قد يشم المرء في ذلك أفسد الرغبات،
ميول فاسدة، وأفكار غير طبيعية. (٣، ٣، ٢٤٤-٢٤٩)

ليس لدى إياجو بالطبع دليل مادي- كيف يكون لديه؟ لم تقترف ديدمونة شيئًا من هذا النوع. على إياجو أن يعتمد بدلا من ذلك على برهان القياس المنطقي، منطلقًا من مقدمة عن السلوك «الطبيعي» إلى استنتاج أن ديدمونة، لكونها إنسانًا وامرأة، يجب أن تتصرف كما تتصرف النساء في النهاية.

على إياجو أيضًا أن يجعل عطيل يوافق على هذه السلسلة من الحجج، ليس بمجرد إيماءة موافقة بل بيقين من أعماقه بالبرهان كجزء من نفسه. تدل القدرة الخارقة لإياجو في إتمام هذا العمل الفذ على ضعف في عطيل نفسه. لابد أن جزءًا منه على استعداد لتصديق أنه ليس من «الطبيعي» أن تستمر شابة بيضاء في حب رجل أسود يكبرها سنًّا. ربما تدفعها الشهوة الحسية في البداية إلى أن تُفتَن بغرابتها العجيبة ككل، لكنها فتنة تزول سريعًا. ليس على إياجو أن ينتظر طويلا ليدمِّرَ سمُّه ثقة عطيل في نفسه:

مصادفة، لأنني أسود
ولا أتمتع بالقدرة على صياغة الكلام الرقيق
التي يتمتع بها رواد القاعات، أم لأنني منحدر

إلى سنوات الأفول- إلا أن ذلك ليس كثيرًا-
مضتْ. أشعر بالإهانة، ولا راحة لي
إلا في أن أشمئزَّ منها. أوه، تبًّا للزواج،
وأننا يمكن أن ندعي أن هذه الكائنات الرقيقة ملكنا
ولا نملك شهواتهن! (٣، ٣، ٢٧٩-٢٦٨)

إن إيمان عطيل بحق الرجال في «امتلاك» النساء يخيفه من فقد السيطرة عليها. إذا كان لا يستطيع السيطرة على شهوات زوجته، فهو يضع في يديها القدرة على تدمير سعادته. يستطيع إياجو أن يدفع عطيل إلى حافة الغيرة غير العقلانية لأن منطق القياس المنطقي الذي يستخدمه يمكن أن يلقى صدى قويًا في نفس عطيل.

من المفترض أننا كجمهور يمكن أن نرى الخداع العميق في برهان إياجو. المشكلة ليست في البنية البرهان منطقيًّا، بل في المقدمة الضعيفة عن طبيعة الإنسان وخاصة طبيعة المرأة التي تُعمَّم إلى قاعدة مطلقة يبنى عليها استنتاجات تبدو حتمية. لكن ديدمونة ليست «كل النساء». النقاد، من أمثال و. هـ. أودن[1]، الذين يفترضون أن ديدمونة، وقد مُنِحَتْ وقتًا كافيًا، سوف تؤكد أن مخاوف إياجو وعطيل، مخاوف كارهي النساء، خاضعة لتلميحات إياجو بأن شهوانية النساء لا مفر منها. يبدو أن المسرحية تبذل جهدًا هائلا لتفنيد المقدمة. ومن المؤكد أن ديدمونة تستمتع بالصحبة الطيبة والموسيقى والرقص وأشياء من هذا القبيل. وتستمتع بعلاقة محبة مع كاسيو. حين تتبادل القبل مع كاسيو ويتهامسان معًا لحظة وصول ديدمونة سالمة إلى قبرص (٢، ١، ١٦٧-١٧٧)، يرى إياجو في ذلك مادة لصياغة قضيته الافتراضية عن اهتمامها برجال غير زوجها. إنها «حرة جدًّا، عطوفة جدًّا، ذكية جدًّا، وذات ميول كريمة» (بتقديم إياجو نفسه، ٢، ٣، ٣١٣-٣١٤) وهي على استعداد لالتماس إعادة كاسيو كنائب قائد لعطيل حتى حين تدرك أنها لسبب ما تغضب عطيل بهذا الالتماس. لكن أسبابها نقية بوضوح: تعرف أن كاسيو يعني الكثير لعطيل، وتريد أن ترى مصالحة بين هذين الرجلين. فيما بعد، في

(١) أودن W. H. Auden (١٩٠٧-١٩٧٣): شاعر وكاتب وناقد أمريكي، ولد في بريطانيا.

أحاديثها مع إميليا عن الخيانة الزوجية، تندهش حين تسمع رأى إميليا مازحة بأن الزنى «رذيلة صغرى» وأن إميليا سوف «تغامر بالذهاب إلى المطهر» من أجل ذلك إذا كان الثمن مرتفعًا (٣، ٣، ٧٠-٨٠). وعلى ديدمونة أن تسأل إميليا إذا كان صحيحًا حقًا أن «هناك نساء يهينون أزواجهن/ بهذه البشاعة» (٦٤-٦٥). لم تجرؤ على النطق بكلمة «فسق»، وتقبض على معناها بالكاد (٤، ٢، ١٢١-١٢٧). استعدادها للوم نفسها لأنها جعلت عطيل يفقد صبره بشكل ما («إنه لقاء على أن أستفيد منه، لقاء حقيقي»، ١١٢) ومحاولتها ادعاء المسئولية عن موتها («إيميليا: أوه، من اقترف هذه الفعلة؟/ ديدمونة: لا أحد؛ أنا نفسي»، ٥، ٢، ١٢٧-١٢٨) تأكيد لطيبتها المذهلة التي لا يمكن النيل منها. ديدمونة لا تشبه معظم النساء الأخريات. إميليا شخصية طيبة أساسًا لكنها تندهش من براءة ديدمونة وكرم قلبها. البطلة الضحية في هذه المسرحية، رغم كل شيء، تفنيد لمقدمة إياجو عن شهوانية البشر عمومًا.

إن تحدي إياجو للنظام الخلقي، ذلك التحدي الوجودي، تهزمه في النهاية طيبة ديدمونة وتكشف حقيقته، لكن حتى اللحظة الأخيرة في المسرحية يقترب هذا التحدي من النجاح بصورة مرعبة. يقنع إياجو عطيل بقتل أعز الناس لديه، مشاركًا في مؤامرة شيطانية تتأسس بالتبادل على كراهية النساء والخوف منهن. يهتف عطيل: «انهضْ، أيها الانتقام الأسود، من قعر الجحيم!/ سلِّمْ أيها الحب تاجك وعرشك الحبيب/ لكراهية طاغية!» (٣، ٣، ٤٦٢-٤٦٤). لماذا، حين يبدو الانتصار الكامل قريبًا جدًّا من إياجو، يتحلَّل عمله الشرير تمامًا بمعرفة عطيل ببراءة ديدمونة، وإن تكن متأخرة جدًّا بشكل يحول بينه وبين إنقاذ حياتها وسعادته الخاصة؟ في جزء كبير، بالطبع، يعود هذا إلى ثبات فضيلة ديدمونة. وربما يكون السبب الآخر وضوح تصدع دفاع إياجو عن العقل. يكون رسول العقل هذا، بشكل ينطوي على مفارقة، متهورًا بعمق. يستطيع التلاعب بالآخرين، وكبح شهواته للمتع الحسية، لكن لا حيلة له في الغيرة غير العقلانية وكراهيته لعطيل وديدمونة وكاسيو وكل الآخرين. كراهيته شاملة: هدفه المزعوم أن «يوقع بهم جميعًا» (٢، ٣، ٣٦٥). يعترف لنفسه بأن خوفه من أن يخونه عطيل مع زوجته لا أساس له، يقول لنفسه: «أعرف أنه ليس صحيحًا/ لكني، لمجرد اشتباه من هذا النوع،/ أتصرف وكأنَّ الأمرَ أكيدٌ» (١، ٣، ٣٨٩-٣٩١). لابد أن استحالة حدوث هذه الخيانة واضح له كما

هو واضح لنا؛ عطيل يحب ديدمونة بإخلاص، وإميليا مخلصة بقوة في زواجها التعيس. إلا أن الفكرة لا تفارق إياجو. إنه يبحث عن انتقام «لأثيرَ ريبةَ المغربي الشهواني/ قفزت الفكرة إلى مقعدي،/ كمعدنٍ سامٍّ، تنخر أحشائي» (٢، ١، ٢٧٩-٢٩٩).

إميليا، بكلامها عن حاجة النساء لتأكيد أنفسهن وإصلاح اختلال ميزان القوى والمتعة الفاصل بين الرجال والنساء، ليست على وشك أن تخدع إياجو؛ إنها تقوم بما تعتبره فعلا لا يغتفر بإعطائها منديل ديدمونة لزوجها في محاولة لكي «يرضي خياله» (٣، ٣، ٣١٥). تعرف إميليا سبب غيرة إياجو: بعض الرجال يحبون ذلك. تقول لديدمونة: «إنهم غيورون بلا سبب دائمًا،/ غيورون لأنهم غيورون، الغيرة شبح/ يوجد من نفسه، يلد نفسه» (٣، ٤، ١٦١-١٦٣). لدى إميليا كل الأسباب لتعرف. عانتْ من إهانات غيرة إياجو بدون أن تعطيه ذريعة. وكانت مكافأتها أن تموت على يديه لمحاولة إخبار الجميع بمعاناتها منه وارتيابها فيه بشدة، كانت رغبة إياجو في المنديل جزءًا من خطته ضد ديدمونة بشكل ما (٥، ٢، ١٩٩). توضح لنا إميليا، في تحليلها الذكي لطبيعة الغيرة، المزعج والزائف إلى حد بعيد في المناشدة الظاهرية والخداع في تشكك إياجو.

إدموند في «الملك لير»، مثل إياجو، نذل مخادع، يتحدَّى الأفكار التقليدية ببراعة ذهنية. أول أهداف تلاعبه الحقير أبوه، إيرل جلوستر، وأخوه إدجار. جلوستر هش خاصة لأنه يفكر بتلك الطرق التقليدية عن الآلهة والنجوم ومصير الإنسان. يؤكِّد جلوستر لابنه غير الشرعي: «هذا الكسوف المتكرِّر أخيرًا في الشمس والقمر لا يبشر بخير لنا، مع أن حكمة الطبيعة يمكن أن تبرِّره بهذا أو ذاك، إلا أن الطبيعة تُبْتَلى بسلسلة من الأحداث. يفتر الحب، تتهاوى الصداقة، يفترق الإخوة؛ في المدن تمرُّدٌ ؛ في الريف نزاع؛ في القصور خيانة؛ وتتحطم الرابطة بين الابن والأب» (١، ٢، ١٠٦-١١٢). يجد جلوستر ارتباطًا دالا بين حركة الأجرام السماوية وشتى مناحي الحياة على الأرض. لا يرى الكسوف المتكرر والزلازل مجرد إشارات مجازية للنزاع؛ إنها علامات على المشيئة الإلهية، تحذيرات، نبوءات بكارثة أو تأكيدات لها. الكل متداخل. تستجيب الحياة كما نعرفها لتأثير السماء على كل المستويات، بداية من الأسرة صعودًا بسلسلة الوجود إلى السماوات ذاتها. يعكس عدم الانسجام في أحد عوالم الخليقة عدم الانسجام في العوالم الأخرى. الاضطرابات في الطبيعة دليل على الغضب الإلهي، وترشدنا إلى إعادة تأكيد

طاعتنا للنظام الذي سنَّته السماء في الكون.

هذه الأفكار مقبولة وربما تكون جميلة في تناسقها، لكنها في رأي إدموند «روعة تأنق العالم». إنها خرافة. تمثِّل نفورَنا نحن البشر، بشكل يدعو للأسى، من تقبُّل المسئولية عن أفعالنا. نعتذر عن فشلنا بأن نعزو المصير لفكرة نبيلة تصدر عن سلطةٍ تَفُوق البشر. «إذا اعتلَّ نجاحنا- غالبا نتيجة إفراط في سلوكنا- نحمل إثم نكباتنا للشمس والقمر والنجوم، وكأننا أنذال بالضرورة، حمقى بقهر سماوي، وأوغاد ولصوص ومخادعين نتيجة سيطرة الأجرام السماوية، سكيرين وكذابين وفاسقين بطاعةٍ أجبرتْنا عليها سطوةُ الكواكب، وكل ما نحن فيه من الشر بدافع سماوي» (١، ٢، ١٢١-١٢٩). احتقار إدموند للتنجيم جدير بإثارة دهشتنا لأنه حديث بشكل جذاب. يزدرى تفاهة الكبار لأنها بلا أساس. إنه متشكك حقيقي، حيث إنه يقلِّب الرأي الذي يستقبله، ويرفض قبول المقولات البالية بدون إثبات موضوعي. في رأيه، هذا الإثبات مستحيل لأن الأفكار القديمة تافهة. وهي، في رأيه، أساطير يبتكرها المجتمع الإنساني ليخلِّد الامتياز والتدرج الهرمي. إدموند، الابن الأصغر غير الشرعي يعجز عن وراثة الثروة، إنه دخيل. إن رضا والد إدموند بإنجاب ابن غير شرعي يجعل غضب إدموند مفهومًا تمامًا. لوقفته في مهاجمة المعتقدات فتنتها عند المشاهدين والقراء اليوم. إدموند، بشكل يقبل المناقشة، ثائر لديه سبب.

يقرِّر إدموند، استجابةً لحالته كدخيل، الاعتماد على نفسه، مثل إياجو في «عطيل». ربما أي شخص يميل للتنجيم يتساءل إن كان إدموند «فظًا وفاسقًا» لأن «أبي جامع أمي تحت ذيل التنين وكان مولدي تحت الدبِ الأكبر» يخطئ الحكم على الموقف تمامًا. يقول في مناجاة: «أف، عليَّ أن أكون ما أنا عليه، حتى لو تألقتْ أرقُّ نجمةٍ في السماء لأني ابن زنى» (١، ٢، ١٣١-١٣٦). يعتقد إدموند أنه موجه لخدمة الطبيعة، التي هي ربّته (١، ٢). ويقصد بكلمة «الطبيعة» القوانين التي تحكم العالم المادي بالقوى الميكانيكية غير الخلقية. إنه بشكل لافت لا يعني بكلمة «الطبيعة» ما تعنيه للملك لير حين يعلن لير وقد أغضبته قسوة جُنِريل تجاهه: «اسمعي أيتها الطبيعة، اسمعي! أيتها الربة العزيزة، اسمعي!» (١، ٤، ٢٧٤). يتوسَّل لير للطبيعة كواحدة من الآلهة التي عليها «أن تحبَّ رجلا مسنًا» لأن من المفترض أن الآلهةَ نفسَها مُسِنَّةٌ، وأن يعزِّز «تمايلُها الجميلُ» الطاعةَ (٢، ٤، ١٩١-١٩٣). الطبيعة في رأي لير عالم تحكمه السماء، وحيث إن الملوك نواب

الآلهة على الأرض، يكون الملوك، أو يجب أن يكونوا، تحت حماية خاصة من الآلهة. لكلمة «الطبيعة» أهمية استثنائية في «الملك لير»؛ تُوظَّف في هذه المسرحية أكثر مما توظف في أي عمل من أعمال شكسبير (مع «مكبث» و«عطيل» و«هاملت» بعدها). المسرحية ساحة معركة تتصارع عليها المفاهيم المتنافسة عن الطبيعة. يستخدم جلوستر المصطلح بالمعنى الذي يستخدمه لير حين يتكلم عن «حكمة الطبيعة» (١، ٢، ١٠٧). تعريف ريجان أقرب إلى تعريف إدموند حين تقول بوحشية لأبيها، «أوه، سير، أنت مسنٌّ؛/ تقف فيك الطبيعة على حافة/ تخومها» (٢، ٤، ١٤٦-١٤٨). يثير جنتلمان لم يذكر اسمه مفهوم ساحة المعركة حين يصف كُردليا بأنها «ابنة/ تخلِّص الطبيعة من اللعنة العامة/ التي تسببت فيها الأخريان» (٤، ٦، ٢٠٥-٢٠٧).

المفزع حقًّا في «الملك لير» أن المعركة حول «الطبيعة» يبدو أنها تدور لصالح إدموند بشكل استثنائي ولوقت طويل جدًّا. تقدِّم له عقيدتُه في الاعتماد على الذات، كما يدرك عن طيب خاطر، مزية تكتيكية على الآخرين الذين يخضعون بسذاجة للقيود الخلقية للنظام الاجتماعي. اعتناق فكرة أن الشفرات الخلقية ببساطة جزء من الميثولوجيا التي تعزِّز بها بنية السلطة من قبضتها على المجتمع، ولا يرى إدموند سببًا يمنعه من الكذب أو الخداع أو سحق من يقفون بينه وبين تحقيق طموحاته غير المحدودة. يواصل إدموند مسيرته بطاقته القاسية وبراعته التكتيكية، واثقًا من عدم وجود آلهة تكافئ أو تعاقب، وعدم وجود حياة أخرى يعاني فيها من ألم أبدي. يجعل أباه ينقلب ضد أخيه إدجار بتصوير إدجار خطأً بأنه ابن عاق. وقد وجد صورة للأب أكثر توافقًا معه في شخص دوق كُرنول، يعلن أن والده قدم العون والسلوى إلى لير العجوز، عدو الدولة؛ وحيث إن جيشًا فرنسيًّا تحت قيادة كُردليا غزا بريطانيا ليسعف لير، فأية مساعدة تقدَّم إليه هي تقنيًّا خيانةٌ. يكافئ كُرنول إدموند على خدمته «المخلصة» بتنصيبه إيرل على جلوستر، بدلا من والده المدان. وحين يموت كُرنول في شجار مع خادم، يستغل علاقته الجنسية مع ريجان ويحاول أن يصبح دوق كُرنول باسمها. تقدم له علاقته الفاسقة مع جُنْريل، أخت ريجان، فرصة للنيل من حياة زوجها، دوق ألبني. وقد نُصِّب إدموند قائدًا مساعدًا مع ألبني على رأس قوة مسلحة تقاوم غزو كُردليا، يكون قيد أنملة من أن يصبح ملك إنجلترا. ويبدو، لوقت طويل، إعلان إدموند بزهو أن «المحتقَر/ يتفوق على الشرعي»،

والآلهة «تساعد اللقطاء» (١، ٢، ٢٠-٢٢)، حقيقيًّا بالفعل.

تحقق جُنْريل وريجان النجاح الوحشي نفسه في معظم «الملك لير». الأب ألعوبة حقًّا في حيلتهما الكلبية: يقولان له ما يريد أن يسمعه حتى يضعا السلطة كاملة في أيديهما. وتزدريان أختهما الفاضلة، كُرْدليا، لأنها «بخلتْ بالطاعة» (١، ١، ٢٨٢)، أي لأنها لم تسرف في التعبير عن حبٍّ خالدٍ للملك لير كما فعلتا؛ تستحق كُرْدليا، في رأيهما، ما أصابها. إن العزم على إنكار ما أعلنتاه من حب لوالدهما واضح قبل انتهاء المشهد الأول. تقول جُنْريل لريجان: «أتوسَّل إليكِ، لنضربْ معًا، إذا ظلَّ أبونا في السلطة بهذه الميول التي يتصف بها، فلن يكون هذا التنازل الأخير عن السلطة إلا أذى لنا» (٣٠٦-٣٠٨). يحذِّرنا الأحمق ويحذِّر لير مما يمكن أن يتوقعه لير من هاتين الابنتين قاسيتي القلب، حيث ارتكب لير حماقة بأن جعل ابنتيه أُمَّيْن له، أي منحهما السلطة عليه (١، ٤، ١٦٩-١٧١)، لكن التحذيرات غير مؤثرة وتأتي بعد فوات الأوان. لا تنظُر جُنْريل وريجان لفلسفة علمانية كما يفعل إدموند، لكن من الواضح أن لديهم جميعًا قناعة مماثلة بأنه لا شيء، إنسانيًّا أو إلهيًّا، يمكن أن يؤثر فيهم بمجرد أن يحققوا سطوة. تحتقر جُنْريل صراحة زوجها ألبني المعتدل في سلوكه. «تزوج إنسانيتك! مواء!» تسخر حين يتهمها ألبني بأنها عفريتة لا تستتر من بشاعتها إلا بأن لها «شكل امرأة» (٤، ٢، ٦٨-٦٩). حين يحاول ألبنى تحذيرها ويريها خطابًا آثمًا كتبتْه إلى إدموند، ويسألها إن كان الخطُّ خطَّها، ترد جُنْريل بتحدٍّ، وتعلن وهي تغادر خشبة المسرح لآخر مرة: «افترض أنني أفعل، القانون قانوني، وليس قانونك./ من يستطيع اتهامي على ذلك؟/ لا تسألني عما أعرف»، (٥، ٣، ١٦١-١٦٣). حتى تلك اللحظة في المسرحية، يستمرُّ السباق بأسرع ما يكون.

وحيث إن الشر المتعمد يسود طوال ذلك الوقت، يكون التحدي الوجودي في «الملك لير» حادًّا بشكل يفوق ما هو موجود في أي مسرحية أخرى لشكسبير. هل الآلهة عمومًا موجودة؟ يلتمس لير عونها بلا جدوى؛ بدل أن تخفف عنه تحاصره العاصفة، ويفقد عقله، وفي النهاية يموت كسير القلب حين تؤخذ منه كُرْدليا، آخر أمل لديه. يكرِّر جلوستر التضرع «للآلهة الطيبة» في أشد ساعات احتياجه (٣، ٧، ٣٦، ٧٣، ٩٥)، ويتمسك بأمل أن «أرى/ ملك الانتقام بأجنحته يقهر هاتين الطفلتين» (أي جُنْريل وريجان،

٦٨-٦٩)، لكن هذه التوسلات للعدل الإلهي لا توقف الوحشية المتصلبة المتمثِّلة في إصابته بالعمى على يد كُرْنول. يطرح الخدم، الذين لا تذكر أسماؤهم ويشاهدون هذا الانتهاك، أسئلة مزعجة عن تهديد الاضطراب الكوني الذي لابدَّ أن يحدث إذا لم تعاقب الآلهة مرتكبي الجرائم، يقول أحدهم: «لن أبالي أبدًا بما أفعل من خداع/ إذا ظل هذا الرجل [كُرْنول] بخير»، فيرد عليه رفيقه الخادم، «إذا عاشت [ريجان] طويلا،/ وقابلت في النهاية المسار القديم للموت،/ انقلبتْ كل النساء وحوشًا» (٣، ٧، ١٠٢-١٠٥، في فقرة توجد في طبعة الكوارتو، ولا توجد في طبعة الفوليو). يعبِّر دوق ألبنى بشكل مماثل عن انزعاجه إذا لم تقع العقوبة الإلهية على جرائم البشر، ستكون النتيجة بربرية صريحة وفوضى، يقول حين يعلم بالطريقة الوحشية التي عاملتْ بها الملك لير ابنتاه: «إذا لم تبعث السماوات أرواحها الواضحة/ سريعا لكبح هذه الفظائع الحقيرة،/ يأتي يوم/ تضطر فيه الإنسانية إلى افتراس نفسها،/ مثل وحوش الأعماق» (٤، ٢، ٤٧-٥١). لكن ماذا لو لم تستجب السماوات لهذه المظالم؟ حين يسمع عن موت كُرْنول في أعقاب عمي جلوستر، يهتف ألبني، «هذا دليل على وجودكم في الأعالي،/ أيها العادلون، يا من تنتقمون من جرائمنا السفلية/ بهذه السرعة!» (٤، ٢، ٧٩-٨١). إلا أن ألبني يُذهَل لمعرفة السبب الذي جعل جلوستر يفقد عينيه. تتوقف فورًا كل محاولة من ذوي الفكر في المسرحية لرؤية الغاية الإلهية في عمل الإنسان بالواقع المفزع حيث يبدو أن الأنذال القساة لا يعملون فقط بحصانة، بل يبدو أيضًا أن لهم اليد العليا على من تخضع أعمالهم للاعتبارات الخلقية.

يأتي دور إدجار أساسيًّا في حل معضلات التحدي الوجودي في «الملك لير». إدجار واقعي متشكك. يعلم الحقيقة المرة وهي أن الأمور لا تسير دائمًا على ما يرام. يعني الأمل في أفضل الأحوال أن يستعد المرء للتخلص من الوهم. في بداية الفصل الرابع، على سبيل المثال، يتأمل ورطته المخزية كرجل مطارد يتنكر في صورة متسول بائس ويبحث عن سلوى في تصور أن أحواله لن تتدهور، على الأقل، أكثر: «الأسوأ،/ أدنى ما في الحظ وأكثره إحباطًا،/ لا يزال يقف على أمل، ألا يعيش في الخوف./ التغير التعيس من الأفضل؛/ يعود الأسوأ ليضحك» (٤، ١، ٢-٦). على الفور، وكأنه دحض مدروس للشعور ببعض الراحة في هذا الأكليشيه البالي، يقابل والده العجوز البائس، أعمى

يائسًا ينوي الانتحار. يهتف إدجار لنفسه: «أيتها الآلهة!/ من لا يستطيع القول، 'أنا في الأسوأ'؟/ أنا أسوأ مما كنْتُ في أي وقت.» يدرك إدجار أنه، بشكل أناني، لم يضع في اعتباره إلا سعادته؛ و يرى الآن أن إنسانًا آخر، إنسانًا عزيزًا عليه، في حالة أسوأ من حالته. يواصل على انفراد: «والسيئ الذي قد أكون عليه،/ ليس الأسوأ/ كما اعتدْنا القول فترةً طويلة، 'هذا الأسوأ'» (٢٥-٢٨). طالما نستطيع التنفس، يكون الشيء الوحيد المؤكَّد أن الأمور يمكن أن تؤول إلى الأسوأ.

يعرف إدجار، إذن، نصيحة الرواقية. لا يمكن أن يُحبَط المرء إذا لم يتوقع شيئًا من الحياة. إنه مثل أخيه إدموند في حقيقة فهمه للطبيعة. يعرف أن الصراع من أجل البقاء حقيقة الوجود. ولا يرى سببًا يجعله يتوقع من الآلهة أن تكافئ على العمل الطيب وتعاقب على العمل الشرير؛ تدفعه كل الأدلة إلى استنتاج أن الآلهة ببساطة، إن كانت موجودة، لا تلعب دورا فعَّالا في شئون الإنسان. ومع أنه لا ينكر وجودها، إلا أنه يرى معظم الممارسات الدينية أوهامًا. في الوقت ذاته، يدرك هذا بشكل رحيم، بينا يرى أخوه فرصة للتقدم الذاتي بلا رحمة. يشترك إدجار مع إدموند في إدراك أن لاهوت أبيهما أسطورة، لكن إدجار ليست لديه رغبة في استغلال ضعف ثقافة أبيه؛ على العكس، يدعم إدجار تذبذب إيمان أبيه بالآلهة بابتكار انتحار زائف له وحياة «معجزة» (٤، ٦، ٥٥)، ويكمل الصورة «عفريت» بقرون وألف أنف مما دفع جلوستر بشكل له مغزى إلى محاولة إنهاء حياته (٦٨-٧٢). يؤثر الخداع: يعتزم جلوستر أن «أتحمل/ البلاء حتى يصرخ هو نفسه/ 'كفى، كفى'، ويموت» (٧٥-٧٧). إنه يقبل نصيحة إدجار بالرواقية الفلسفية. وهو، مثل هاملت، يترك الآلهة تقرِّر وقت موته. يرى إدجار، من جانبه، من خلال الأوهام الذاتية لأبيه؛ إنه يبتكر دينًا من أجل جلوستر العجوز يوحي بأن إدجار يرى الدين الرسمي نوعًا من الشِّعْر الطريف وربما الجميل، وهو في النهاية خادع من منظور التشكك. وهذا لا يعني أن إدجار ملحد؛ الوضع الفكري راسخ بغطرسة شديدة تجعله لا يرضي شكوكه. وهذا لا يعني أنه، كمتشكك، يرى أن أمله الوحيد في السكينة الفلسفية هو التخلِّي عن كل الآمال الخادعة بأن القوى العلوية ستساعده في احتياجاته اليومية.

إدجار مثل أخيه في ارتيابه في وجود دور مباشر للآلهة في الشئون المادية للإنسان، لكنه يختلف عن إدموند في مسألة أساسية. يرى إدموند أن غياب الآلهة في حياة الإنسان

يقدم فرصة للتقدم الذاتي الكلبي. ويرى إدجار بدلا من ذلك سببًا يجبر المرء على الكرم والعطف والتسامح مع أعدائه. إن انعدام أي أمل في مكافأة أبدية أو خارقة يمنح إنسانيته العميقة قوة يبدو أن شكسبير يجدها إجبارية وجذابة، لأنه يجعل من إدجار شخصية رأي، نُدعَى من خلال عينيه إلى تفسير نكبات قصة المسرحية. لماذا يكون المرء عطوفًا وكريمًا مع الآخرين إذا كانت الآلهة لا تشاهد؟ تبدو إجابة إدجار أن من الأفضل ببساطة أن يتصرف المرء على هذا النحو. على المرء أن يستجيب لنفسه ولإحساس بالذوق الإنساني. تتبع كُرْدليا مسارًا مماثلا وبدون أمل في مكافأة خارقة، بقدر ما نستطيع القول، مع أنها لا تتفوَّه بآرائها الفلسفية كما يفعل إدجار. من الواضح أنها تؤمن بأن من الأفضل أن تموت، إذا كان ذلك ضروريًّا، ولا تكون صادقة مع إحساسها الداخلي بالأمور. إنها ضحية للبربرية التي تحتشد بها المسرحية. يعوض التزامها بالطيبة، مثل التزام ديدمونة في «عطيل»، عن كثير مما لا يُحتمَل في «الملك لير» بدون طيبتها.

بالإضافة إلى ذلك يثبت في النهاية أن الشر يقضي على نفسه. يموت إدموند في يدي الأخ الذي أخطأه، مكافحًا في النهاية (ومتأخِّرًا جدًّا) ليعمل شيئًا طيبًا تكفيرًا عن كل الشرور التي ارتكبها. تسمُّ جُنْريل أختها ريجان وتنهى حياتها بانتحار يائس. يبدو أن حيوات هؤلاء الثلاثة تقدم دليلا جليًّا على عواقب الشر بالتأكيد. لا حاجة إلى الآلهة لعقابهم بأى مفهوم للعدل؛ يعاقب الأنذالُ أنفسَهم. قصتهم قصة الطموح الشَّبِق والمحظور الذي يحوِّلهم إلى الوحوش الأنانية التي يصفها ألبني (٤، ٢، ٣١-٥١). يعبر إدجار عن ذلك ببراعة: «الآلهة عادلة، ومن رذائلنا الممتعة/ تصنع أدوات لتصيبنا بالبلاء» (٣، ٥، ١٧٣-١٧٤). للآلهة إذن دور رغم كل شيء، في رأي إدجار، لكنه لا يكتمل بالطريقة التي تصفها معظم الأديان أو بالطريقة التي توسل بها لير وجلوستر. لا يُشرِف عدل كوني، عن بعد، على شئون الإنسان بوساطة إنسانية: إذا استسلمنا «لرذائلنا الممتعة»، أي لرغباتنا الساعية إلى المتعة، فسنخلق وسائل العقاب التي نستحقها.

حتى جلوستر العجوز، في رأي إدجار، يقع تحت هذا العنوان. كما يقول إدجار لإدموند المحتضر عن أبيهما: «المكان المظلم الفاسد الذي أنجبك فيه/ كلَّفه عينيه» (٥، ٣، ١٧٥-١٧٦). يضيِّع الفعلُ الممتع الذي أدى لإنجاب إدموند بدون زواج، وهو فعل نظر إليه جلوستر بنوع من الرضا الذاتي، ثروتَه ومكانتَه («كانت هناك متعة جميلة في

إنجابه، ويجب الاعتراف بابن العهر»، ١، ١، ٢٣-٢٤)، وأدى إلى إصابته بالعمى. صيغة السبب والنتيجة التي يطرحها إدجار صحيحة بالطبع بالمعنى الحرفي: إذا لم ينجب جلوستر إدموند، ما وجد الابن الغادر ليتآمر لتوقيف جلوستر بتهمة الخيانة. إلا أن الرابطة السببية صحيحة أيضًا بالمعنى الأوسع وهو أن للأفعال نتائجها. الفعل الجنسي، خاصة، يخلق حياةً بطريقة تجلب مسئوليات مرعبة. يوافق إدموند في النهاية على السبب الخلقي والتأثير: «تدور العجلة دورة كاملة» (٥، ٣، ١٧٧). وهو تنازل حاسم من جانب إدموند: لم يعد الملحد الساخر، يوافق على أن ظروف الحياة المعقدة يجب أن تتداخل إلى حد ما بشكل له مغزى. لا يمكن أن يبدأ التنازل تعويضًا عن الظلم في موت كُرْدليا، الذي حاول إدموند أن يمنعه بعد فوات الأوان؛ يذكِّر ذلك الحدث المرعب، وموت الملك لير، الناجين في النهاية بأن الأمور يمكن أن تستمر بشكلٍ مشئوم في عالم وجودي. ربما لا يزال إعلان إدجار بأن «الآلهة عادلة»، مهما يكن ملتفًّا في معناه، مفعَمًا بالأمل إلى حد بعيد. إلا أن المسرحية تجعلنا ندرك أن الشر يعاقب نفسَه، وأن كُرْدليا وإدجار، مثل ديدمونة، ثابرا على الصدق مع نفسيهما.

ألقينا نظرة على «مكبث» في الفصل السابق فيما يتعلق بمفارقات الكلفنية في الحتمية مقابل الإرادة الحرة، لكن هناك ما يقال هنا أيضًا. يبدو أن مكبث في النظرة الأولى يؤكد أن القتل لا يمكن أن يستتر وأن هذه الجريمة ستلقى العقاب الذي تستحقه. مكبث ليس نذلا مثل إياجو وإدموند. يعرف أن قتله دنكان كان خطأً خلقي وعليه في النهاية أن يدفع ثمن طموحه الجنوني في أن يصبح ملكًا. تصلح نهاية المسرحية النظام السياسي والخلقي، حتى لو عبث بعض الإنتاج الجديد (بما في ذلك فيلم رومان بولانسكي سنة ١٩٧١)[1] بمفهوم أن الصراع من أجل السلطة على وشك أن يبدأ من جديد. لكن حتى في هذه التراجيديا تكون قوى الشر مجسدة في الأخوات الساحرات ماكرة جدًّا وقادرة، بمساعدة ليدي مكبث، على التغلب على روح مكبث حتى ينتابنا إحساسٌ مدمِّرٌ بأن الشر في قلوب بعض البشر سيحقق انتصاره المشئوم. يقدم بنكو نظيرًا مهمًّا باستعداده لمقاومة الإغراءات الماكرة للشر، حتى وهو يعرف أن عليه مواجهة «الأفكار اللعينة التي تستسلم لها/ الطبيعة أثناء الرقاد» (٢، ١، ٨-٩). قلْب الظلام في الحالة الإنسانية، والقوى

---

(١) بولانسكي Polanski (١٩٣٣-): مخرج وممثل ومنتج وكاتب بولندي-فرنسي.

الشيطانية التي يدين بها هذا الظلام بالولاء، مستعدة باستمرار للانقضاض على الآثم المحتمل.

إن مطاردة شكسبير لفكر التشكك، في هذه الأعمال التراجيدية الكبرى ومسرحيات القضية، صادقة بسخاء. تقوده إلى تأملات عميقة في كراهية النساء وكراهية البشر في «هاملت»، أو نسبية كل القيم الإنسانية في «ترويلوس وكرسيدا»، وفي التفسيرات العلمانية للتاريخ في «يوليوس قيصر». وكعادته، يضع الأفكار في مناظرة. يوضع اعتقاد ترويلوس في نسبية القيم مقابل إصرار هكتور على «أن القيم لا تكمن في رغبة معينة». يتناقش هاملت وهوراشيو، بحب، في العناية الإلهية المسيحية مقابل الرؤية الرومانية والكلاسيكية للتاريخ حيث «الأحكام العارضة» و«أخطاء الأهداف/ التي تقع على رؤوس مبتكريها» كثيرة الحدوث. يتصارع إعجاب هاملت بفلسفة هوراشيو، الرواقية، عن أن احتقار مكافآت الليدى ربة الحظ وإحباطاتها، مع التزام هاملت بالانتقام لقتل أبيه. في «يوليوس قيصر»، تتنوع الاستجابات الفلسفية للأحداث المشئومة عشية اغتيال القيصر تنوع الشخصيات نفسها، من الهلع الخرافي إلى النبرة الإلحادية والشك في كل شيء والغفلة البسيطة. توضع رواقية بروتس في اختبار صعب. يبدو أن الهزيمة التي يعاني منها هو وكاسيوس في فيليبي تصور منظورًا ساخرًا للتاريخ مماثلا لمنظور هوراشيو، أي أن النوايا النبيلة نادرًا ما تكتمل كما تمنَّى أصحابها. يواجه البشر صعوبات رهيبة في معرفة أنفسهم وفهم علاقاتهم بالقدر. إنهم غالبًا أسوأ أعداء أنفسهم.

التحديات الوجودية التي تفرضها قوة الشر في «عطيل» و«الملك لير» مدمرة بشكل خاص. إياجو وإدموند متشابهان بشكل رهيب في أن نزعة التشكك التي يؤمنان بها تبدو حديثة بالنسبة لنا. يتميز اعتداؤهما على الأفكار العقلية التقليدية وعلى النظام بمكر منطقي. تثير حيل القياس المنطقي التي يمارسها إياجو شكوكًا خطيرة في عقل عطيل حول معنى «الطبيعي». يحقِّق إياجو وإدموند نجاحًا يكاد يكون كاملا في دوافعهما للتقدم الذاتي والانتقام لأن ضحاياهما سذج بشكل يعرضهم للسقوط. يمثل النظامُ الأقدمُ، الذي يهاجمه إدموند، التدرُّجَ الهرمي والمنزلة وكل ما تتطلبه أسطورة السلسلة الكبرى للوجود. يُستعاد النظام في نهاية «عطيل»، بشكل أكيد، كما هو الحال في «مكبث». وفي النهاية الرؤيوية لمسرحية «الملك لير»، من الناحية الأخرى، تترك اللامبالاة الواضحة

للآلهة بشأن معاناة البشر، إذا كانت الآلهة موجودة عمومًا، القلة الناجية بشكل يرثى له مع إدراك ضعيف لوِجْهَتِهم التالية. وَحْدَه إحسان كُرْدليا وإدجار وكنت يقدم تكفيرًا عما يبدو أنه بربرية عامة. يفهم إدجار كمتشكك أنه لا يمكن الاعتماد على الكون لمكافأة السلوك القويم ومعاقبة الرذيلة، لكنه يرفض التسليم بمنطق أخيه بأن المرء قد ينقلب نذلا في تلك الحالة. يوحي إعجاب شكسبير بمن يتحلون بالطيبة، وفزعه من الانتصار الوشيك للنذالة، بما يمكن أن يقدمه فنه المسرحي من عزاء عظيم عن العالم الوضيع حيث على أبطاله التراجيديين أن يكافحوا.

(٧)

هنا تنتهي مسرحيتنا

أفكار النهاية في المسرحيات الأخيرة

لا يهم حقًّا إن كان شكسبير قد سعى بوعي لصياغة تصميم عام لمسيرته ككاتب مسرحي وشاعر، أم أن الفحص النقدي المكثف عبر القرون هو الذي عثر له على هذا النمط. على أية حال، يبدو أن مسرحياته الأخيرة خاصة اهتمَّتْ بكيفية انتهاء الأشياء: كيف يتغلَّب البشر على تقدم العمر وفقدان القدرة الجسدية، وكيف يتفهمون الاكتئاب واليأس وكراهية البشر، وكيف يبحثون عن هويات ومهام جديدة في الاعتزال، وكيف يتصالحون مع أعز الناس إليهم في حيواتهم الشخصية، وكيف يستعدون للموت. تبدو هذه المواضيع مصممة جيدًا لتقدم ردًّا على التحديات الفلسفية المكثفة التي تناولناها في الفصل السابق. يبدو وكأن شكسبير يشق طريقه خلال جدلية الفرضية والفرضية المضادة باتجاه التوليف. في إيماءة لإدراك الذات فنيًّا، يبدو مهتما بكيفية انتهاء المسرحية وكيفية انتهاء مسيرة الكاتب. يبدو أن شكسبير يلخص معنى أن يكون شخصًا، رجلا، زوجًا وأبًا، كاتبًا، كاتبًا مسرحيًّا.

موقع الموت، وضرورة الاستعداد لهذا الحدث الجلل، أمر شائع في التفكير الكلاسيكي وتفكير القرون الوسطى وأوائل العصر الحديث. نام جون دن، على ما يقال، في تابوت ليذكر نفسه بالآتي. وإدراك الموت حاضر بقوة في أعمال شكسبير؛ والكلمة بالغة الأهمية في قاموس شكسبير. تذكِّر جمجمةُ المحامي هاملت بفناء الإنسان: «أين الآن مغالطاته واستدراكاته وقضاياه وشروطه وحيله؟» («هاملت»، ٥، ١، ٩٩-١٠٠). كانت هذه التأملات التي تبدأ بتعبير «أين الآن» *ubi sunt* عنصرًا تقليديًّا في تأملات الموت. تظهر «الجمجمة» في «هاملت» أكثر مما في أي مسرحية أخرى من أعمال

شكسبير. حتمية الموت حقيقة أخرى وجودها قوي. تعبر المربية عن رأيها في «روميو وجوليت» لتواسي روميو على نفيه: «الموت نهاية كل شيء» (٣، ٣، ٩٢). يجازف شالو في الجزء الثاني من «هنري الرابع»: «الموت، كما يقول كاتب المزامير، مؤكد للجميع» (٣، ٢، ٣٨)، ربما مستشهدًا بالمزمور ٨٩، الآية ٤٨: «أيُّ إنسانٍ يحيا ولا يرى الموت أيُّ ينجّي نفسه من يد الهاوية. سلاه.» ويقول الأمير هال لفلستاف وهما ينتظران نشوب معركة شروزبري: «أنت مدين للرب بميتة» («هنري الرابع، الجزء الأول»، ٥، ١، ١٢٦)، ويردُّ عليه فلستاف: «لم يحن الوقت بعد؛ أكره أن أدفع له قبل موعده.»

يُعتبَر الموتُ أحيانًا تحرُّرًا من أعباء الوجود الإنساني، مثلما حين ينصح الدوق في «العين بالعين»، وهو يتنكر في صورة راهب، كلوديو اللعين بالتأمل في أن فقدان المرء لحياته يعني أن «يفقد شيئًا/ لا يحتفظ به إلا الأحمق» (٣، ١، ٧-٨). يحدث «الموت» في هذه المسرحية أكثر مما يحدث في أية مسرحية كوميدية أخرى لشكسبير. في موضع آخر، يُشبَّه الموتُ بالنوم، «ذلك يخيط الخيوط المنسولة بعناية/ موت كلِّ يوم، حمَّام قروح الكد،/ بلسم العقول الجريحة،/ الوجه الثاني لعظمة الطبيعة،/ المغذِّي الرئيس في وليمة الحياة» («مكبث»، ٢، ٢، ٤٠-٤٤). النوم «شبيه الموت» («سمبلين»، ٢، ٢، ٣١). وكثيرًا ما يُجسَّد الموت في صورة ملك متجهم، كما حين يتكلم اللقيط في «الملك جون» عن «عفن جثة الموت العجوز» (٢، ٢، ٤٥٧) أو حين يندب الملك ريتشارد الثاني انهيار حظوظه في الملك:

في التاج المجوف
الذي يلف صدغَيْ ملك فانٍ
يعقد الموت بلاطه، وهناك يجلس المهرج،
يسخر من حالته ويهزأ من موكبه،
يمنحه نفَسًا، مشهدًا تافهًا،
لينصِّبه ملكًا، مهيبًا، ويقتل بنظرات،
ويملؤه بتصور ذاتي تافه،

كأن هذا اللحم الذي يلتف حول حياتنا
حصن نحاسي منيع؛ وهكذا تكيَّف،
يصل إلى النهاية وبدبوس صغير
يحفر جدار قلعته، وداعًا أيها الملك!

(«ريتشارد الثاني»، ٣، ٢، ١٦٠-١٧٠)

وهكذا يكون الموت تعويضًا عظيمًا عن محن الحياة ورمزًا لكفاح بلا طائل.

أحيانًا، يكون اقتراب الموت لحظة رعب وعقم محض. يعرف مكبث، وقد سقط في «الورقة الصفراء الذاوية»، فقط وبشكل جيد أن «الشرف والحب والطاعة وحشود الأصدقاء» التي يتمنى الرجال الأفاضل الاستمتاع بها لن تكون له: بدلا منها لن يجني إلا «لعنات، ليست صارخة بل مكتومة، وشرفًا زائفًا» («مكبث»، ٥، ٣، ٢٢-٢٨). يجعله خبر موت ملكته يدرك أن «كل ماضينا أضاء للحمقى/ الطريق إلى الموت المغبَّر»، موحيًا بأن الحياة ليست سوى «شمعة تشتعل برهةً» تنير طريقنا في وجود لا معنى له باتجاه غفلة القبر:

ليست الحياة إلا ظلا سائرًا، ممثلا بائسًا
يختال وتتآكل ساعته على المسرح
ولا يُسمَع بعد ذلك. حكاية
يحكيها غبي، ممتلئة بالصخب والضراوة
لا معنى لها. («مكبث»، ٥، ٥، ٢٢-٢٨)

إلا أن هناك شخصيات أخرى تعرف أن علينا الاقتراب من الموت بثبات وهدوء، حتى لو لم يجدوا تلك القوة في أنفسهم حين تأتي اللحظة. يجده يوليوس قيصر: «غريبًا على الرجال أن يخشوه،/ مقرِّين بأن الموت، النهاية الحتمية،/ سوف يأتي حين يأتي»

(«يوليوس قيصر»، ٢، ٢، ٣٥-٣٧). يرتمي بروتس، وقد هزم في فيليبي، على سيفه، مخاطبًا روح قيصر بكلماته الأخيرة: «قيصر، اهدأ./ لم أقتلك بنصف قوة هذه الرغبة» (٥، ٥، ٥٠-٥١). ويصرُّ كلوديو بعنادٍ، في «العين بالعين»، على «إذا كان لابد أن أموت،/ فسوف أواجه الظلام مثل عروس/ وأعانقه بذراعي» (٣، ١، ٨٣-٨٥)، إلا أنه حين تعرض فرصة يائسة لإنهاء حياته يفقد أعصابه. يختار أنطونيو، رافضًا أن «يموت ميتة حقيرة» في استسلام وضيع لأكتافيوس قيصر، يختار أن يكون «روماني بروماني/ أسقط سقوط البواسل»- أي بيديه؛ تعتزم كليوباترا، بعد دراسة طرق متنوعة للانتحار، أن تموت «على طريقة الرومان السامية/ ونجعل الموت يزهو بأخذنا» («أنطونيو وكليوباترا»، ٤، ١٥، ٥٧-٦٠؛ ٩٢-٩٣).

هذه الاستجابات المتنوعة للموت شائعة في ذلك العصر، ولا تبدو أصيلة مع شكسبير إلا نتيجة البراعة الهائلة في التعبير عنها. إنها، عمومًا، تلقي الضوء على أهمية لحظة الموت في تلخيص حياة شخص. أنْ يموت المرء ميتة كريمة يعني أن يكمل وجوده ويبرره على أمل أن يُذكَر كشخص جدير بالاحترام؛ وأن يموت ميتة وضيعة يعني الموافقة على صفقة سيئة والإذعان للفشل. ركَّز فنُّ الموت المقدس، وقد مورس كثيرًا في القرون الوسطى وعصر النهضة، على الانتصار الروحي والأمل في حياة خالدة في السماء. لا يستبعد شكسبير تلك الرؤية، مثلما حين يندب هوراشيو موت هاملت بقوله «طابت ليلتك، أيها الأمير العذب،/ وأسراب من الملائكة ترتل لك وتصطحبك إلى حيث الراحة!» («هاملت»، ٥، ٢، ٣٦١-٣٦٢)، أو حين يسبق موت الملكة كاترين في «هنري الثامن» رؤية ست «أرواح من أرواح السلام»، «ترتدي ملابس بيضاء، وعلى رؤوسها أكاليل من الغار، وعلى وجوهها أقنعة ذهبية، وفي أيديها غصون من الغار أو النخيل» (٤، ٢، ٨٢-٨٣). وغالبًا ما يحتفل فن الموت الكريم في أعمال شكسبير، مع ذلك، بإنجاز الإنسان. الأبدية التي يرغب فيها أبطاله وبطلاته عمومًا من الأمنيات التي تُذكَر بوصفها فذّة أو بطولية. يقول أكتافيوس قيصر عن موت أنطونيو وكليوباترا: «لا قبر على الأرض يضم/ اثنين بهذه الشهرة» (٥، ٢، ٣٥٨-٣٥٩). بروتس في «يوليوس قيصر» هو ذلك الذي «كانت حياته نبيلة، والعناصر/ امتزجتْ فيه حتى أن الطبيعة تقف/ وتقول للعالم كله، 'كان هذا رجلا!'» (٥، ٥، ٧٣-٧٥).

حتى أولئك الذين يموتون في ألم روحي يهتمون بالطريقة التي سوف يُذكَرون بها. «تحدثوا عني كما أنا»، يطلب عطيل من مستمعيه:

لا شيء أقل،
ولا تضعوا أبدًا شيئًا من الخبث. وعليكم أن تتحدثوا
عن شخص لم يحب بتعقل لكن بإخلاص شديد؛
عن شخص لم يكن غيورًا بسهولة، وحين انفعل،
ارتبك بشدة؛ عن شخص بيده،
مثل هندي وضيع، ألقى بجوهرة
أغلى من كل قبيلته.

(عطيل، ٥، ٢، ٣٥٢-٣٥٨)

ويقول شبح هاملت الأب، «تذكرني!» («هاملت»، ١، ٥، ٩٢). يسود هذا الأمل في التذكر في أعمال شكسبير أكثر بكثير من الأمل في المكافأة السماوية.

ويحظى موضوع الشيخوخة باهتمام شديد في أعمال شكسبير، ويتبدى معظم هذا الاهتمام، بشكل لا يثير الدهشة، في المسرحيات الأخيرة. يتكرر تعبيرا «الرجل العجوز» و«العجوز» خاصة في «الملك لير». وبَّخت ريجان أباها: «أوه، سير، أنت عجوز،/ تقف فيك الطبيعة على حافة/ تخومها» (٢، ٤، ١٤٦-١٤٨). اتفقت ريجان وجُنْريل فيما بينهما على أن توتُّرَ أبيهما و«فساد رأيه» لا يمكن إلا أن يزدادا بمرور السنوات. تقول جُنْريل لأختها: «ترين مدى التغيرات في عمره» (١، ١، ٢٩٢-٢٩٥). لير، من ناحيته، غاضب لأنه لا يلقى في عمره التملق الذي تؤهله له مكانته. ويسخر بهمجية من مقولة أن عليه، لأنه عجوز، استجداء تفهم ابنتيه وعونهما: «ابنتيَّ العزيزتين، أعترف بأنني عجوز؛/ العمر لا يهم. على ركبتي أستجدي/ أن تمنحاني ثيابًا وسريرًا وطعامًا» (٢، ٤، ١٥٤-١٥٦). ترفض ريجان وجُنْريل الاعتراف بقوة تهكم لير. تقول ريجان: «أيها السير الطيب، كفى، هذه حيل بشعة» (١٥٧). وتوسلات لير للآلهة بذريعة تقدم عمره

غير مجدية بالقدر نفسه. يصرخ: «أيتها السماوات، إذا كنت تحبين الرجال المسنين، إذا كان تمايلك الجميل/ يسمح بالطاعة، إذا كنت أنت نفسك عجوز،/ اجعلي ذلك مبرِّرًا لك، ابعثي، وخذي دوري!» (١٩٠-١٩٣). يبدو أن الشيخوخة لم تنفعْه إطلاقًا. يوبِّخ هاملت بولونيوس بالاستشهاد بأنه «وغد هجَّاء» يقول «للرجال المسنين لحى رمادية، ووجوههم مغضنة، وعيونهم تفرز كهرمانًا سميكًا وصمغ الخوخ، ويفتقرون تماما للحكمة، مع نهمهم للحم الخنزير» («هاملت»، ٢، ٢، ١٩٧-٢٠١). لأحمق لير نصيحة مأثورة يقدِّمها للملك، متأخِّرًا جدًّا بالطبع بشكل يحول بينه وبين الاستفادة منها: «ما كان عليك أن تكون عجوزًا قبل أن تكون حكيما» («الملك لير»، ١، ٥، ٤٣-٤٤). كما عبَّرت بت دفيس[1] عن المسألة بعد شكسبير بقرون، «لا موضع في الشيخوخة للجبناء.» أو ليليان هلمان[2]: «لا خير فيها إلا أنك لسْتَ ميتًا.»

يمكن أن يكون الخوف من نقص القدرة الجنسية من أشكال القلق الخاص الذي يشعر به الرجال مع تقدم العمر. والنساء عرضة للقلق من شحوب جاذبيتهن بالنسبة للرجال. يشعر الأبطال في «أنطونيو وكليوباترا» بهذه المخاوف. كان أنطونيو، تاريخيًّا، أكبر من كليوباترا بأربعة عشر عامًا، وأكبر من منافسه السياسي، أوكتافيوس قيصر، بتسعة عشر عامًا تقريبًا. يهتم شكسبير، بدون ذكر أرقام، بهذه الاختلافات في العمر. يدرك أنطونيو بألم أن من يتحداه رجل أصغر. وتوبِّخ كليوباترا أنطونيو: «من يعرف/ إن لم يكن القيصر الذي لم تنبتْ لحيتُه قد أرسل/ تفويضه القوى إليك»، (١، ١، ٢١-٢٣)، ولا تدعه ينسى أن الشاب الذي قدم له العون في هزيمة بروتس وكاسيوس في فيليبي يبعث الآن بأوامره إلى أنطونيو بأن «يفعل هذا أو ذاك؛/ ضم هذه المملكة أو حرر تلك» (٢٣-٢٤) وكأن الاثنين على قدم المساواة، وأوكتافيوس أقوى الاثنين. أنطونيو ليس في حاجة إلى من يذكِّره. يندب حظه بعد هزيمته النكراء في أكتيوم: «على الآن/ أن أرسل للفتى رسائل ذليلة، أناور/ وأراوغ بحيل وضيعة، أنا من كنْتُ/ ألهو بنصف العالم كما أحب،/ أقيم الحظوظ وأفسدها» (٣، ١١، ٦٠-٦٤). وغضبه الغيور على استقبال كليوباترا المريب لتيدياس، ويُفترَض أنه شاب وسيم، مبعوث من القيصر إليها، يغذيه انشغال أنطونيو بأن

(١) بت دفيس Bette Davis (١٩٠٨-١٩٨٩): ممثلة أمريكية، حصلت على جائزة الأكاديمية على فيلمي «خطر Dangerous» (١٩٣٥) و«إيزابل Jezebel» (١٩٣٨).

(٢) هيلمان Hellman (١٩٠٥-١٩٨٤): كاتبة مسرحية أمريكية تركز أعمالها على القضايا السياسية والاجتماعية.

كليوباترا، التي نامت مع جنيوس بومبي ويوليوس قيصر في سنواتها السابقة، «إضافة إلى تلك الساعات الأكثر سخونة،/ غير المدونة في الشهرة الوضيعة التي حظيت بها/ والتقطت بترف» (٣، ١٣، ١٢٠-١٢٢)، تبحث الآن عن صحبة الفتى الذي يعلو نجمه، أوكتافيوس قيصر. لا يستطيع أنطونيو أن ينسى الشعر الرمادي «شيء يختلط بشعر شبابنا الأسمر» (٤، ٨، ٢٠).

أنطونيو في عمر يعاني مما ندعوه اليوم أزمة منتصف العمر. لبضع سنوات، بشكل متقطع، يسعى لعلاقة خارج الزواج؛ ترك وسادته بشعور بالذنب «خاوية في روما» وقد «حُرِمْتُ من ذرية شرعية،/ تنجبها جوهرة النساء» (٣، ١٣، ١٠٧-١٠٩). (فعليًا، عاش أنطونيو مع أوكتافيا في أثينا بعض السنوات، وأنجب منها أطفالا، لكن هذا لا يجعل هجرانه لها إلا أن يبدو أكثر استحقاقًا للتوبيخ.) في قلقه الرهيب من شحوب جاذبيته كذكر، يرتعب من منظر منافسه الأصغر. تنهار مسيرته. يرغمه التقصير في المهمة على العودة إلى روما والاعتذار، بأفضل ما يستطيع، لقيصر على «الساعات المسمومة» التي، كما يقول، «حرمتْني/ من معرفة نفسي. بقدر ما أستطيع تقريبًا/ سوف ألعب دور النادم أمامك» (٢، ٢، ٩٦-٩٨). ومثل هذا الاعتذار ليس سهلا بالنسبة لرجل يعتز بنفسه إلى هذا الحد. الأسوأ قادم. يفضي نائبه في القيادة في آسيا، فنتيديوس، لضابط بأنه لا يجرؤ على التباهي علانية بانتصاراته، خشية أن يغضب أنطونيو من أنه ينسب لنفسه الفضل في الإنجازات التي يدخرها أنطونيو بغيرةٍ لنفسه (٣، ١). في أكتيوم، يلحق أنطونيو العار بنفسه كقائد عسكري بالانطلاق وراء كليوباترا في أوج المعركة. يعترف لنفسه: «حقًّا، فقدْتُ القيادة» (٣، ١١، ٢٣). «إني/ ضللْتُ طريقي إلى الأبد» (٣، ٤). «تذوب السلطة مني» (٣، ١٣، ٩١). يخشى أنطونيو، مثل كثير من الرجال في عمره، من استنفاد الخيارات المتاحة.

يرى أنطونيو، في يأسه، افتتانه بكليوباترا نوعًا من الجنون، تجليًّا لما كان يدعوه اليونانيون القدماء «atē»، أو الحماقة العمياء. يمكن أن نرى حقًّا، في وصف أنطونيو لهذا الجنون، كيف يفهم شكسبير بجلاء الطريقة التي تعمل بها الحماقة العمياء، حتى لو افترضْنا أن المصطلح نفسه غريب عليه:

ونحن نشقى في رذيلتنا
أو، يا للشقاء- تغلق الآلهة الحكيمة عيوننا،
فنُسقِط في أقذارنا أحكامَنا الجلية، فتجعلنا
نهيم بأخطائنا، ونسخر من أنفسنا ونحن نسعى
إلى فوضانا. (٣، ٣، ١١٣-١١٧)

تبدأ هذه الحماقة العمياء بضياع قوة الإرادة وتصلب بائس للشهوة في عبودية اللذة الفاسدة. وتصل إلى عدم إدراك أعمى لما يحدث. الفرد خارج السيطرة؛ تحدد «الآلهة الحكيمة» مصيره، غارسة فيه كبرياء *hubris* أو زهوًا متغطرسًا (مصطلح آخر لم يستخدمه شكسبير)، مقدمة سقوطه المأساوي. تكمل العملية غرضًا إلهيًا؛ يسيطر الجنون على إدراك الفرد، وكأنه ينفذ عقوبة مستحقة. يرى أنطونيو هذا كله في نفسه إلا أنه على ما يبدو لا يستطيع القيام بشيء ليوقف الانهيار. يقدم شكسبير هذا الفقد للقدرة كعرض مؤلم للشيخوخة والانغماس في الذات.

تواجه كليوباترا الشيخوخة بطريقة يقدمها شكسبير في صورة أنثوية مغرية. تعترف بأنها «مع فيبوس وقد جعلني قَرْصه الحبيب سوداء/ بتجاعيد عميقة من فعل الزمن»[1] (١، ٥، ٢٩-٣٠). وانقضت «أيام اللهو»، حين كانت «أحكامها خضراء» (٧٦-٧٧). وذلك حين كانت، وهي في الحادية والعشرين من عمرها (تاريخيًا في سنة ٤٧ قبل الميلاد)، «مضغة في فم ملك» (٣٢)، أي يوليوس قيصر؛ وهي لا تزال صغيرة استطاعتْ، كما تتفاخر، أن تجعل جنيوس بومبي «يقف ويحدق بعينيه في جبيني»، أي يثبِّت عينيه على وجهها (٣٢-٣٣). حين ماتتْ (تاريخيًا سنة ٣٠ ق.م.)، كانت في الثامنة والثلاثين من عمرها، أصغر بأربعة عشر عامًا من عشيقها الذي كان في منتصف العمر. مرة أخرى، لا يهتم شكسبير بالتواريخ، ويطوي الزمن ويقصره، لكن تأثيرات فارق العمر موجودة كما في بلوتارك. تخوض كليوباترا حربًا دفاعية ضد تقدُّم العمر بمجموعة رائعة من الحيل. في لقائها الشهير بمارك أنطونيو على نهر كيدنوس في جنوب شرق

(١) فيبوس Phoebus: في الميثولوجيا اليونانية، أبوللو أو إله الشمس.

آسيا الصغرى (تاريخيًّا سنة ٤١ ق.م.)، طبقًا لرواية إنوبربوس، تتزود بمركب مهيب، ومرافقين بملابس رائعة، ومقصورة، وثياب «من القماش والذهب»، وهذا كله مصمَّم لتبدو «أجمل من فينوس حيث نراها/ فخر الطبيعة المكتملة» (٢، ٢، ٢٠١-٢٢٨). وظهرت في تلك المناسبة كعمل فني تخطف براعته الأبصار وتنعكس فخامته على شخصها، ولم يستطع إنوبربوس إلا أن يقول إنه «فاق كل وصف». لا تزال تعرف كيف تغذِّي شهوة الذكر بمخاطبة كل مزاج وكل رغبة. يقول إنوبربوس: «لا يمكن أن يذويها العمر، أو يعافها الطلاب/ في تنوعها اللانهائي». «النساء الأخريات يُتخِمن/ الشهوات التي يطعمنها، لكنها تجعلها تجوع/ كلما أشبعتْها أكثر.» جوهرها يمثل مفارقة: «أقذر الأشياء/ تزدهي فيها، حتى أن الكهنة المقدسين/ يباركونها وهي تفسق» (٢٤٥-٢٥٠). إنها تلك الأعجوبة في المخيلة الأسطورية، فينوس اللوكرية[1]، بريئة وشهوانية. إنها، بتعبير آخر، تجسيد لفنتازيا الذكر في بحثه عن المغامرة الرومانسية، وخاصة مغامرات منتصف العمر خارج إطار الزواج.

توضح كليوباترا خصائص المفارقة في كل ما تفعله. تغيظ أنطونيو بزوجته المسترجلة فولفيا. تخبر مرافقيها بأنهم إذا وجدوا أنطونيو «حزينًا» (أى كثير التفكير)، «قل إني أرقص؛ وإذا كان مرحًا، فاذكر له/ إني مرضتُ فجأة» (١، ٣، ٣-٥). حين يغامر شرميان باقتراح أن تحاول بدلا من ذلك أن تخفف عن أنطونيو بالتوافق مع حالاته المزاجية ورغباته، تعبر كليوباترا عن احتقارها المتغطرس لهذه النصيحة الساذجة: «تنصح مثل أحمق: إنها طريقة إذا اتبعتُها فقدته» (١٠). إنها محترفة، تعلم خادماتها كيف يفقدن الرجل اتزانه. تتذكر ببهجة النكتة العملية التي لعبتْها على أنطونيو حين طلبتْ من مرافقيها ربط سمكة ميتة مملحة في صنارته وهو يحاول أن يبهرها بقدراته كصياد سمك (٢، ٥، ١٥-١٨). تعرف كيف تسخر منه حتى يفقد جأشه ثم تضحك له فيعود إليه جأشه (١٩-٢٠). تتذكر كيف كانت في «الصباح التالي،/ أسكره فيذهب إلى السرير قبل التاسعة،/ ثم أضع عليه زينة شعري وعباءتي، وأمتشق/ سيفه فيليبان» (٢٠-٢٣). وهذه النوبات من تبادل النوع، في رأى الملاحظين الرومان مثل أوكتافيوس، دليل على

(١) اللوكرية Lucretian: نسبة إلى لوكرشيوس Lucretius (٩٦-٥٥ ق.م. تقريبا)، فيلسوف وشاعر روماني اشتهر بقصيدته «عن طبيعة الأشياء».

الفسوق، لكنها بالنسبة لأنطونيو المسن (وبالنسبة لإنوبربوس) فاتنة. كليوباترا بالنسبة لأنطونيو «حية النيل القديم» (١، ٥، ٢٦). إنها مثل النيل، مصدر غني بالحياة، يجلب معه أيضًا كميات هائلة من الطمي والطين.

كليوباترا، إذن، بالنسبة لأنطونيو المسن قوة تدمير وتجديد في الوقت ذاته. تنتهي مسيرته بالانهيار والانتحار. ويفسد حتى موته، طبقًا لتقرير مزور من كليوباترا بأنها انتحرتْ، يجرح نفسه بصورة غير مؤثرة ويظل يتألم بعض الوقت (٤، ١٤، ٢٧-٣٤). ومن المؤكَّد أنه قدم لها السبب المناسب لترسل له ذلك التقرير الزائف عن الانتحار بتماديه في غضبه منها. إلا أن أنطونيو وكليوباترا رغم الفشل الظاهر والخداع الذاتي، يصبحان في الموت رمزًا لحب عظيم تجرأ على تحدِّي العرف بنجاح روحي إن لم يكن بنجاح دنيوي. تحديا أوكتافيوس قيصر، الذي يعرِّف سعيه القاسي للسلطة والكراهية العميقة للذة الحسية القيمَ الرومانية في هذه المسرحية بأنها في النهاية جافة جدًّا وناكرة للحياة. أول أهداف أوكتافيوس في هزيمة أنطونيو وكليوباترا، على ما يبدو، أن يعود بكليوباترا إلى روما باعتبارها الطبق الرئيس على مائدة دخوله منتصرًا إلى المدينة. يشعر باحتياج قهري لأسر هذه المرأة الجامحة وإرغامها على الخضوع لسيطرة الذكر. بمجرد تأكِدها من أن خطته تتمثل في رفعها وعرضها على «الرعاع الصائحة/ في روما المستهجنة» (٥، ٢، ٥٤-٥٦)، تعرف ما عليها أن تفعله. ترتدي عباءتها وتضع تاجها على رأسها لتهزم بالانتحار نية أوكتافيوس. بالنسبة للأفعى التي تخبئها في صدرها، تعبر عن «شوقها الخالد»: «أوه، يمكنك أن تقول،/ إنني أسمعك تدعو قيصر العظيم حمارًا/ لا يفقه في السياسة» (٢٨٠-٣٠٨). «لا يفقه في السياسة» تعني مخدوعًا؛ تهزم قيصر في لعبته.

على العكس، يصور الخيال الشعري لكليوباترا، في الفصل الخامس، أنطونيو رمزًا لعظمة أسطورية. في أفضل أحواله، كان دائما جنديًا باسلا، شخصًا يبدو قلبه عظيمًا حتى أنه قد «يفجر/ الدروع على صدره» (١، ١، ٨). كان كريمًا وشجاعًا، يسحر الجماهير ويحبه أتباعه. حتى عيوبه كانت عيوب روح عظيمة: ينهمك بإفراط في اللذة، متهوِّرًا في حربه، طائشًا في كرمه. الآن، في الموت، يصبح إلهًا في الصورة التي تستدعيها كليوباترا له:

ترجُّ ساقاه المحيطَ؛ وذراعه المرفوعة
توجت العالمَ؛ وكان صوتُه عذبًا
مثل ترانيم الأفلاك، إذا خاطب الأصدقاء؛
وإذا قصد إرهاب الفلك ورجَّها،
زأر مثل الرعد. وسخاؤه
ما كان فيه شتاء؛ كان خريفًا
ينمو أكثر بالحصاد. مسراته
كانت مثل الدولفين؛ ظهرها فوق
العناصر التي تعيش فيها. في ركابه
سار الملوك والأمراء؛ كانت العوالم والجزر
تتساقط من جرابه مثل الأطباق.

(٥، ٢، ٨١-٩٠)

كما تصرُّ كليوباترا: أنطونيو حبيبها «يتجاوز حجم الحلم» (٩٦). عظمته جوهرية وكونية: يحلق فوق الأرض والبحر كالبرج، يرتفع من المحيط، ويرج العالم برعد يشبه جوبيتر، ويجسِّد حركة فصول السنة، ويغني موسيقى الأفلاك. إنه قوةُ حياةٍ، وكذلك هي. هما إيزيس وأوزوريس (٣، ٦، ١٧)، فينوس ومارس (١، ٥، ١٩)، القمر والشمس (٥، ٢، ٧٩؛ ٢٤٠-٢٤١). إنه «أطلس الحزين على هذه الأرض»[١] (١، ٥، ٢٤)، نصير هرقل (٤، ٣، ٢١)؛ وهي «نار وهواء»، تمنح عناصرها الأخرى «لحياة أدنى» (٥، ٢، ٢٨٩-٢٩٠). يتخيل أنطونيو الاثنين، بعد الموت، في الفردوس «حيث تفترش الأرواحُ الزهور». سوف يذهبان «يدًا بيد،/ وإلى بوابتنا المرحة تحدق الأشباح/ ديدو وحبيبها إنياس سيحتاجان إلى جماهير،/ ويكون كل الزوار من نصيبنا» (٤، ١٤، ٥٠-٥٤).

(١) أطلس Atlas: كائن ضخم في الميثولوجيا اليونانية حكم عليه زيوس بسند السماوات على كتفيه.

حتى أوكتافيوس قيصر يسلم بأن «لا قبر على هذه الأرض يضم/ اثنين بهذه الشهرة» (٥، ٢، ٣٥٨-٣٥٩).

يفوق إنجاز شكسبير، هنا، المعتاد في عالم الأفكار. تتحدّى الصورة السحرية التي يبتكرها لعلاقة حب في منتصف العمر كل التوقعات. يتجرأ أنطونيو وكليوباترا على أن يتشبه كل منهما الآخر، ويعبران الحدود الخطيرة لاختلاف النوع الذي يصرُّ أوكتافيوس على استحالة اجتيازها. يعرف أنطونيو كيف يحنُّ ويبكي ويضعف، ويسلم السلطة للمرأة التي يحبها- ومن المؤكد أن النتائج مدمرة أحيانًا. وهي، وقد اعتزمتْ أن تموت «على الطريقة الرومانية السامية» (٤، ١٥، ٩٢)، تعلن في النهاية «عزيمتي نافذة، وليس في/ داخلي شيء من النساء. الآن من الرأس إلى القدم/ أنا ثابتة كالرخام؛ لم يعد القمر المتقلّب/ كوكبي» (٥، ٢، ٢٣٨-٢٤١). هل يجلب هذا المحو لجسر النوع معه انحلال النظام الاجتماعي والسيطرة، كما يخشى أوكتافيوس، أم أنه تحرُّرٌ؟ يضع شكسبير هذه الأفكار في مناظرة، كما يحب عادة.

بالإضافة إلى ذلك، يفعل هذا هنا في السياق الأوسع لدراسته للصراع الجنسي في الأعمال التراجيدية الكبرى. تجري كراهية النساء بعمق في هذه المسرحيات. يصرخ هاملت «الضعف اسمه المرأة!» مندهشا من السرعة التي نسيت بها أمه كيف «تبعت جسد أبي المسكين،/ مثل نيوب، بكل الدموع»[1] («هاملت»، ١، ٢، ١٤٦-١٤٩). المسرحية داخل المسرحية التي تُعرَض أمام كلوديوس وبلاط الدنمرك، ومن الواضح أن هاملت ساهم فيها «باثني عشر سطرا أو ستة عشر» (٢، ٢، ٥٤١-٥٤٢)، تركز ببراعة على مسألة إن كانت الملكة ستبقى وفية لذكرى زوجها الراحل. تؤكد ممثلة الملكة: «لتحل بي اللعنة إذا اتخذْتُ زوجًا ثانيًا!/ لا تتخذ زوجًا ثانيًا إلا من قتلت الأول»، ويضيف هاملت تعليقه الساخر: «مرارة، مرارة» (٣، ٢، ١٧٧-١٧٩). ربما يكون انفجار هاملت بشكل معادٍ للمرأة في أوفيليا («اذهبي إلى دير» إلخ، ٣، ١، ١٢٢ وما بعدها) نتاجًا عرَضيًا تعيسًا لإحباطه العميق من النساء، ومن معظم الرجال أيضًا، وهو من بينهم. يستخدم إياجو، في «عطيل»، مقدمة معادية للمرأة ليقضي على ثقة عطيل في إخلاص زوجته. يقول إياجو لعطيل: «أعرف ميول بلادنا جيدًا،/ في البندقية يُطْلِعْن الربَّ على

(١) نيوب Niobe: في الميثولوجيا اليونانية ابنة تنتالوس التي تحولت صخرة وهي تندب أبناءها المفقودين.

مزح/ لا يجرؤن على أن يطلعن أزواجهن عليها؛ الضمير لديهن/ ليس ألا يفعلن، بل أن يحفظن ما يفعلنه سرًّا» (٣، ٣، ٢١٥-٢١٨). تعرف إميليا بشكل جيد أيضًا أن خوف إياجو من خيانتها المفترضة له ليست إلا نتاجًا لخياله المريض وكراهيته للنساء. الملك لير، في جنونه، مشغول بالجسد الجنسي للمرأة كصورة لبوابات الجحيم:

إنهن من الخصر إلى أسفل سنطور[1]،
وإن كن من فوقه نساء.
لكن ليس للآلهة إلا ما فوق الوسط؛
وكل ما تحته للشياطين.
هناك الجحيم، هناك الظلام، هناك حفرة كبريتية،
الحرق، الوهج، النتانة، الهزال. أف، أف، أف!
(«الملك لير»، ٤، ٦، ١٢٤-١٢٩)

كراهية النساء مدهشة هنا بمعنى ما، حيث إن الملك لير لم يتعرض للخداع الجنسي في حياته الخاصة، بقدر ما نعرف، لكن من المؤكد أن الفكرة يتردد صداه في المسرحية ككل، خاصة في اشتياق ابنتيه لإقامة علاقة جنسية مع إدموند.

تفزعنا ليدي مكبث حين تنادى الأرواح «التي تعتمد على الأفكار المميتة» لتطلب منها: «جرديني من جنسي هنا/ واملئيني تمامًا من قمة الرأس حتى إصبع القدم/ بأفظع وحشية». وتوحي دعوتها لهذه «الأرواح القاتلة» نفسها «تعالي إلى ثدييْ المرأة/ خذي لبني وأعطيني المرارة» («مكبث»، ١، ٥، ٤١-٥٠) بأنها تفكر في الجواثيم أو الأرواح الشريرة التي تضاجع النساء وهن نيام. يحث تيمون الأثيني، في غضبه المنصب على البشرية كلها، تيماندرا وفرينيا، خليلتي ألسيبياديس، بسخرية على «كونا قويتين في العهر» حتى تُعْديَا بالمرض الجنسي كل الرجال الذين يسعون إلى اللذة الجنسية معهما: «منشار يقطع/ في تجاويف عظام الرجل... انزلا بالأنف،/ دمراه... اجعلا الأشرار

(١) سنطور centaur: في الميثولوجيا اليونانية، وحش له رأس رجل وذراعاه وجذعه، وجسم حصان وسيقانه.

ذوي الشعور صلعا» («تيمون الأثيني»، ٣، ٤، ١٤٤-١٦٢). دمار الأنف وسقوط الشعر من أعراض الزهري. فولومنيا أم كوريولانوس عقيلة رومانية مرعبة تحتفل بإنجازاته العسكرية وكأنها عزض ودودٌ موجه إليها. تلقى محاضرة على زوجة ابنها: «إذا كان ابني زوجي، لشعرْتُ بمتعة في ذلك الغياب، حيث يكسب الشرف، تفوق المتعة التي أشعر بها من عناقه في سريره حيث يعبر عن أقوى أشكال الحب» («كوريولانوس»، ١، ٣، ٢-٥). مشهد عودة ابن فولومنيا من الحرب بجبهة جريحة لا يفزعها إطلاقًا: «ثديا هيكوبا،/ اللذان رضع منهما هيكتور، لا يبدوان أروع/ من جبهة هكتور الجريحة وهي تبصق الدماء/ على سيف يوناني، احتقارًا» (٤١-٤٤).وتكون الدهشة أقل حين يدرك كوريولانوس في النهاية أن عليه التراجع عن تدمير روما التي نفته كعدو للشعب لأنه إذا فعل ذلك دمَّر أمه أيضًا، يرى كم قيَّدتْه وخنقتْه المرأة التي أتتْ به إلى العالم. يهتف: «أوه، أمي، أمي! ماذا فعلْتِ؟ انظري، السماوات،/ تتطلع الآلهة إلى أسفل/ وهذا المشهد غير الطبيعي/ يسخرون منه» (٥، ٣، ١٨٢-١٨٥).

ويأتي تهديد النساء الرهيبات الخاصيات في الأعمال التراجيدية الكبرى عَرَضًا لاضطراب أكبر. لا يعاد النظام إلى اسكتلندا في «مكبث» إلا حين يُمحَى وجود الأم، المهدِّد والمجسَّد في ليدي مكبث والأخوات الساحرات؛ مَكْدف، المنتقم الذي يدعو مكبث للنزال، وُلِد بعملية قيصرية، وقد «انتزع من رحم أمه/ قبل الأوان» (٥، ٨، ١٥-١٦)، وهو بالتالي، في حل من تحقيق نبوءة الشبح الثاني، لم «تلده امرأة» (٤، ١، ٨٠). لهذه الأسباب تكون جرأة «أنطونيو وكليوباترا» استثنائية إلى حد كبير. كليوباترا امرأة خارقة تبدو أحيانًا مصممة على قلب بنية السلطة في علاقتها مع أنطونيو. تنتهي قصتهما بالهزيمة العسكرية والموت. إلا أن أنطونيو يرتقي إلى بعد جديد للعظمة من خلال علاقته مع كليوباترا. كليوباترا سمة مميزة لمناظرة شكسبير، في هذه المسرحيات الأخيرة، فيما يتعلق بدور النشاط الجنسي حياة الراشدين.

فيما يعرف بالأعمال الرومانسية الأخيرة أو الكوميديات التراجيدية- «بركليس» و«سمبلين» و«حكاية الشتاء» و«العاصفة»، و«القريبان النبيلان» و«هنري الثامن» إلى حد ما- يتجاوز شكسبير الصورة المرعبة للمرأة المفترسة إلى صورة للأسرة أكثر تفاؤلا وتجديدًا. الأم شخصية متقلِّبة، وغائبة تمامًا أحيانًا، وأحيانًا مفقودة في القصة وتستعاد في

النهاية، وتتحول أحيانًا إلى زوجة أب شريرة. البطلة في هذه المسرحيات الابنة العزيزة على أبيها بلا حدود، تُنفَى عادةً أو تنفصل عنه بطريقة أخرى لسنوات طويلة حتى يجتمع الشمل في النهاية. الأب شخصية محورية، مثقل بالإثم عادة ونادم على أشياء لا تُغتفَر اقترفها بحق أسرته، لكنه يَتلقَّى العفو في النهاية ممن أساء إليهم. قد يكون الابن، أو الأبناء، جزءًا من الصورة وقد لا يكون.

يبدو أن الأعمال الرومانسية الأخيرة، عمومًا، تمثِّل تحوُّلا واعيًا من جانب شكسبير، بعيدًا عن التحديات الوجودية المرهقة في الإعمال التراجيدية الكبرى، باتجاه عالم لطيف، حيث يمكن العفو والالتئام من جديد. لم تعدْ قدرة الإنسان على إتعاس ذاته موجودة بصورة كبيرة في هذه المسرحيات، لكنها تتحول في النهاية إلى حركة مضادة أكثر اعتدالا. لا علاقة للجنس الأدبي بهذا: تنقل بنية العمل الرومانسي أو الكوميدي التراجيدي بالضرورة الأبطال عبر الانفصال والخسارة باتجاه سعادة نهائية. ليست الأفكار، إلى ذلك الحد المهم، شكسبيرية على وجه الحصر؛ كان جون فلتشر وآخرون يكتبون كوميديات تراجيدية في تلك السنوات من ١٦٠٧ أو نحو ذلك إلى ١٦١٣. في الوقت ذاته، علينا أن نتساءل عما جعل شكسبير يختار هذا الجنس الأدبي في تلك اللحظة من مسيرته. أحد الاحتمالات الجذابة أنه فعل ذلك لأنه زوَّده بأداة مفيدة للنهاية، بالمعنى المعماري العام، لإنهاء المسيرة الفنية في المسرح وتتويجها. وهناك تشابهات واضحة بين هذه الأعمال الرومانسية الأخيرة والأعمال الكوميدية السابقة لشكسبير (انظر الفصل الرابع للاطلاع على تعريفات هذه الأجناس الأدبية)، وهكذا تدور العجلة، بالنسبة لشكسبير، دورة كاملة: في نهايته بدايته. وفي الوقت ذاته، يضفي احتواء الأعمال الرومانسية على ظروف أكثر تراجيدية على المشروع منظورًا أشمل في الأجناس الأدبية، ويزوِّد شكسبير بفرصة غنية للانتقال بالكوميديا في اتجاه جديد ونهائي.

نخمِّن أيضًا وجود ارتباطٍ للمسرحيات الأخيرة بسيرة حياة شكسبير، وكأنه يحاول أيضًا تصنيف أنماط ومعتقداتٍ في حياته الخاصة. واستكشاف هذه الاحتمالات نظري بالضرورة، لكنه جذاب مع ذلك. ومن المواضيع التي تتميز بحدة خاصة في هذا السياق موضوع له علاقة بظهور ابن، أو أبناء، أو عدم ظهوره في الأعمال الرومانسية الأخيرة.

علينا أن نفترض أن شكسبير اهتمَّ بعمق بحب الأب لابنه واحتياجه له. ابنه الوحيد،

همنت، الأخ التوءم لجوديث، مات سنة ١٥٩٦، في الحادية عشرة من عمره. لا نعرف السبب، أو إن كان الأب قادرًا على أن يكون مع ابنه حين حدث هذا الحدث الرهيب؛ كان شكسبير يعيش في لندن وأسرته في سترتفورد، وهي رحلة طويلة وشاقة في تلك الأيام. يعرض شكسبير في كتاباته قدرة كبيرة على مسرحة أسى أب لفقدان ابن، كما في الجزء الأول من «هنري السادس»، حين يلتحق باللورد تلبوت الشجاع، وقد حاصره الفرنسيون في منطقة بوردو، ابنه جون وكان عليه حينذاك أن يقرر كيف يوفر الأمان للفتى. يرفض جون أن يحافظ على حياته بهروب جبان ويموت في المعركة. يخاطب الأب جون، ممسكًا به في ذراعيه، بفصاحة تحرك المشاعر: «يا لك من موت غريب/ اثنان من آل تلبوت، مُتَّخِذَيْن بروابط الأبدية/ يحلِّقان في السماء الرشيقة،/ ورغمًا عنك سننجو من الفناء» (٤، ٧، ١٨-٢٢). وحينذاك يموت الأب أيضًا. في الجزء الثالث من «هنري السادس» يعلم أب أنه قتل دون قصد ابنه في مذبحة الحرب الأهلية ويندب بمرارةٍ ما فعل: «أيها الولد، منحك أبوك الحياة مبكِّرًا جدًّا،/ وجردك من حياتك منذ برهة!» (٢، ٥، ٩٢-٩٣). المشكلة، فيما يتعلق بتفسير يرتبط بسيرة الحياة، أن هذه المسرحيات سابقة على سنة ١٥٩٦. وربما ينطبق هذا أيضًا على «الملك جون» بابتهالها الرائع لأسى أمٍّ لأنها انفصلتْ عن ابنها الوحيد في ظروف تهدد حياته:

يملأ الأسى مكان ابني الغائب
يرقد في سريره، يروح ويأتي معي،
يتقمص ملامحه الجميلة، ويردد كلماته،
ويذكرني بكل أجزائه الرشيقة،
ويملأ ملابسه الفارغة بشكله. (٣، ٤، ٩٣-٩٧)

لا يحتاج شكسبير، إذن، إلى خبرة شخصية ليكتب ببراعة عن موت الأبناء.

لكن كيف استجاب شكسبير، مع ذلك، لهلع موت ابنه حين حدث؟ هل استخدم أداته الرئيسة في التعبير، المسرحية، ليتأمل ما عناه ذلك الموت بالنسبة له؟ من المؤكد

أنه استخدم السونيت ليلح على صديقه النبيل بالأهمية الحيوية لأن يكون له ابن، برغم أن هذه الكتابات مرة أخرى ربما تسبق موت همنت في أغسطس ١٥٩٦. نعرف أن شكسبير شرع في أكتوبر ١٥٩٦ في إجراءات الحصول على شعار النبالة لوالده جون شكسبير، حتى يبدو الأب (الذي سيموت في ١٦٠١) جنتلمان. إلا أنه، رغم الأهمية الهائلة الواضحة لعلاقة الأب والابن بالنسبة لشكسبير، لم يظهر شيء في مسرحيات سنة ١٥٩٦ وبعدها مباشرة. «تاجر البندقية» و«ضجة فارغة» و«زوجات وندسور المرحات» و«كما تشاء» و«هنري الرابع، الجزء الأول» و«هنري الخامس» و«يوليوس قيصر»: لا تهتم أية مسرحية من هذه المسرحيات بموت ابن. تقدِّم «هنري الرابع، الجزء الثاني»، سنة ١٥٩٨ تقريبًا، شاهدًا محتملا، حين تنتقد أرملة هُتْسبور والد هتسبور لأنه لم يهب لمساعدة ابنه في معركة شروزبري. وبشكل آخر، لا نصادف حتى «الليلة الثانية عشرة»، التي ربما ترجع لفترة متأخرة بين عام ١٦٠٠ وعام ١٦٠٢، قصة عن توءمين، فتى وفتاة، وقد تحطم الاثنان في ظروف تقود الفتاة، فيولا، إلى التفكير في أن توءمها، سباستيان، قد غرق. وبالتنكر في شكل ذكر، تملأ فيولا مكان أخيها حتى يُعَاد في الواقع، من خلال سحر كوميديا رومانسية، إلى الحياة.

إذا كان هذا تفسيرَ حلم متأخر من جانب شكسبير، يتناول واقع الموت المؤلم بلم شمل فتى وفتاة توءمينٍ في نهاية سعيدة خيالية، فإن التخيل لا ينتهي هنا. تتناول المسرحيات المتأخرة موتيفة الولد المفقود بطرق متنوعة. لا تحتوي قصة «بركليس» على ولد في حكاية افتراق العائلة ولم شملها من جديد، وكأن شكسبير لا يرغب في مواجهة القضية هنا (وفي الحقيقة لا تحتوي قصة المصدر التي أخذت عنها على ابن في قائمة شخصياتها). لكن في «سمبلين» يوجد أخوا الأميرة إموجن، أحدهما ولي العهد ووريث لعرش سمبلين، وقد تم التسليم منذ وقت طويل بأنهما ميتان؛ الاكتشاف النهائي بأنهما على قيد الحياة لا يعيد ابنًا واحدًا مفقودًا بل اثنين. تقبل «حكاية الشتاء» بحزن وواقعية موت ابن بشكل نهائي لا تراجع فيه: يموت ماميليوس، الابن الوحيد للملك ليونتس والأخ الأكبر للبطلة، برديتا، ميتة تعيسة نتيجة وحشية أبيه. تتوصل «العاصفة» إلى هذا المجال من الاحتمالات الخيالية بالإضافة إلى اختيارين آخرين: يعاد الفتى فرديناند إلى أبيه، ألونسو ملك نابولي، وقد افترض أن الابن غرق، وفي الوقت ذاته، زوجًا مقبلا

لميراندا، يصبح فرديناند صهرًا مثاليًا لبروسبيرو وبالتالي «الابن» الذي لم ينجبه بروسبيرو أبدًا. وكأن شكسبير يدور دورة متأنية باتجاه الرومانسية والكوميديا التراجيدية في كتاباته الأخيرة ليقدم نهاية تتعلق بفقد ابنه الوحيد وتتعلق، أيضًا، باقتراب نهاية مسيرته الفنية.

تدرك هذه المسرحيات الأخيرة بحدَّةٍ التحدياتِ الوجوديةَ التي فرضتها الأعمال التراجيدية الكبرى– الغيرة الجنسية، ومخاوف تقدم العمر، والقلق بشأن فقدان السلطة، ومخاوف الذكور من النساء الخاصيات، ونتيجة لذلك تزايد التشكك والسوداوية والاكتئاب وكراهية النساء وكراهية البشر. إلا أن البنية الأساسية للكوميديا التراجيدية، منتقلة خلال الفشل شبه التراجيدي لفترة زمنية طويلة إلى الإحياء النهائي والنسيان، تزود شكسبير بوسيلة لإكمال تقدم الأفكار من الفرضية إلى الفرضية المضادة والتوليف. تمكنه الكوميديا التراجيدية من الوصول إلى رؤية متسامية للسعادة، رؤية توجهها الآلهة؛ وهي آلهة وثنية لا مسيحية؛ بالإضافة إلى أن تقديمهم ينحدر باستمرار إلى التشكك بالإيحاء بأنهم من ابتكار فن شكسبير. تدعونا الميتامسرحية المكثفة إلى الانسجام مع براعة الإدراك الذاتي في كتابة شكسبير للمسرح في أواخر حياته. حتى والحال على هذا النحو، يوجد إحساس بشيء سماوي يرفرف على المشهد في النهاية. الرؤية غير مستقرة، لكن بهذه الصورة يكون مسرح شكسبير على طبيعته تمامًا. وهذا المسرح، كما يقول بروسبيرو، «موكب خيالي بهت» يرحل «بدون أثر وراءه». «نحن من مادة/ كتلك التي تصنع منها الأحلام، وحياتنا البسيطة/ ملتفة بالنوم» («العاصفة»، ٤، ١، ١٥٥–١٥٨). إذا كانت الحياة نفسها حلمًا، كيف يكون المسرح أقل من ذلك؟

بالإضافة إلى فقدان ابن، تكون الظروف المتعلقة بسيرة حياة شكسبير موضع بحث نشيط في المسرحيات الأخيرة، وهي على ما يبدو في حاجة إلى نهاية فنية، لها علاقة بزواجه وأسرته. تزوج من آن هاثاوي في أواخر ١٥٨٢ وهو في الثامنة عشرة من عمره. كانت تكبره بثماني سنوات، وكانت حاملا في ثلاثة أشهر أو نحو ذلك يوم الزواج. ضرورة الحصول على إذن من الكنيسة للزواج بسرعة، بدون القراءة التقليدية لإعلان الزواج (الإعلان عن نية الزواج) في ثلاثة آحاد متتابعة، يوحي بوضوح بأن الحمل لم يكن مخططًا له. تم تعميد ابنتهما سوزانا في ٢٦ مارس ١٥٨٣، بعد ولادتها مباشرة على ما يفترض. وتم تعميد التوءمين جوديث وهمنت في ٢ فبراير ١٥٨٥. وبعد ذلك لم ينجب

شكسبير وزوجته، رغم أنهما ظلا متزوجين بشكل شرعي حتى مات سنة ١٦١٦ وهو في الثالثة والخمسين. وعاشت آن حتى بلغت السابعة والستين، وماتت سنة ١٦٢٣. في وقت ما بين عام ١٥٨٥ وعام ١٥٩٢، انتقل شكسبير إلى لندن وبدأ يشق طريقه في عالم الاحتراف المسرحي. استأجر غرفًا ولم يجلب أسرته إلى لندن أبدًا، مع أنه دعمها بسخاء في سترتفورد. اشترى هناك منزلا جميلا لأسرته وآخر لسوزانا حين تزوَّجتْ من طبيب ناجح، دكتور جون هول، سنة ١٦٠٧. واشترى سنة ١٦١٣ منزلا في مقاطعة بلاك فريرز في لندن، مع أنه قد لا يكون عاش فيه، لأنه اعتزل في ذلك الوقت وعاش في سترتفورد. وقام باستثمارات في العقارات هناك، وقد اغتنى من حرفته. تزوجت ابنته جوديت من توماس كويني سنة ١٦١٦. كيف كانت علاقة شكسبير بآن؟ ليست لدينا معلومات يُعتَدُّ بها. لدينا المسرحيات فقط، وأية محاولة لربطها بمعلومات متناثرة عن سيرة حياته تعتمد بوضوح على التخمين. في الوقت ذاته، تقدم المسرحيات الأخيرة أرضًا خصبة لفحص أفكار المؤلف، أو الفنتازيات الفنية على الأقل، مع الاعتزال، والعودة إلى الأسرة، والاستعداد للموت.

لم يؤلف شكسبير «بركليس» كلها، ونصها مضطرب أحيانًا. لهذه الأسباب، ربما، استبعدت المسرحية من أول مجموعة كاملة للمسرحيات سنة ١٦٢٣ التي حررها رفيقاه الممثلان جون همنج وهنري كُنْدِل. إلا أن «بركليس» برغم نقصها في تفاصيل اللغة والموقف ترسِّخ بشكل مفيد النمط الرومانسي أو الكوميدي التراجيدي الذي يستمر في المسرحيات الأخيرة الأخرى من هذا الجنس الأدبي. يقوم بطل المسرحية بسلسلة مغامرات حول شرق البحر المتوسط، في البداية إلى بلاط أنتيوخوس، حيث ينافس على الزواج من ابنة الملك الجميلة. تتطلب منه شروط المنافسة أن يحل لغزًا:

لستُ أفعى، إلا أنني أتغذَّى
على جسد أمي التي أنجبتني
وأنا أبحث عن زوج، في هذا العمل
وجدْتُ ذلك العطف في أب.

إنه أب وابن وزوج معتدل؛
أنا أم وزوجة، إلا أنني ابنته.
كيف يمكن أن يكون ذلك، وفي اثنين
حله، إذا كنت ستحب.

(١، ١، ٦٥-٧٢)

هذا اللغز، كما هو حال الألغاز، ليس صعبًا. يدرك بركليس على الفور أن ابنة الملك عشيقة لأبيها. وقد أدرك بركليس أن حياته في خطر لأنه اكتشف حل اللغز، يتراجع على عجل. هذا هو الشاهد الوحيد في كل أعمال شكسبير على زنى محارم علني، ومن الواضح أنه يأتي كتحذير إرشادي.

وسفينة بركليس محطمة على شاطئ بنتابوليس، وهو يشق طريقه إلى بلاط ذلك البلد، يواجه موقفًا مضادًا تمامًا للخطر الذي هرب منه للتو. الملك سيموننديس أيضًا يشرف على منافسة لتزويج ابنته، ويتظاهر بسرعة بالحذر من هذا المرشَّح الجديد الجذاب الذي ظهر من البحر، لكن الغضب كان مجرد تظاهر (كما هو الحال بعد ذلك في تعامل بروسبيرو مع تودد فرديناند وميراندا) ولم يستغرق إلا لحظة. سيموننديس نموذج للأب المثالي: محب لابنته وغني وكريم وبشوش، وتواق لرؤية ابنته متزوجة من شاب يكون الاختيار الصحيح لها ولأبيها. يتم الزواج بسرعة وبسرعة يحدث الحمل. لكن بركليس وزوجته تايزا يقومان برحلة بحرية في المرحلة الأخيرة من الحمل، تحوّل عاصفةٌ أخرى مرعبةٌ قصتَهما إلى تراجيديا واضحة. تموت تايزا على ما يبدو أثناء الولادة، مما دفع البحارة إلى الإصرار على إلقاء جسمها في المياه؛ وإلا، كما يقولون، فإن العاصفة «سوف تشتد حتى تَفْرُغ السفينة من الموتى» (٣، ١، ٤٨-٤٩). بشكل خرافي، لن يستسلموا. يضع بركليس، حزينًا، تايزا في صندوق مغلق بإحكام، ويضع الطفلة، مارينا، في رعاية مربيتها. إلا أن تايزا لم تمتْ حقًا، أو أنها بُعثتْ من الموت على يدي جنتلمان من إفسيوس (سريمون)، خبير في فنون «الخصائص المقدسة/ التي تكمن في النباتات والمعادن والأحجار» (٣، ٢، ٣٨-٣٩). تُزوَّد تايزا بملاذ في أفسيوس في معبد ديانا،

حيث تُكرَّس لخدمة لهذه الإلهة.

العلاقة بين الأب والابنة في القلب من بقية المسرحية، ويعتقد عمومًا أن معظمه من تأليف شكسبير. ثمة سمة مشتركة في الدراما الرومانسية، تتمثل في أنها تسمح بقدر كبير من الوقت في منتصف المسرحية، بين «التراجيدي» و«الكوميدي» في الكوميديا التراجيدية، يكفي في هذه الحالة لتكبر مارينا وتصبح فتاة. تواجه كثيرًا من سوء الحظ والمغامرات السيئة في طريقها، وقد اعتدتْ عليها زوجة كليون الغيورة من طرسوس، التي تثق فيها لبعض الوقت، والقراصنة الذين يبيعونها إلى تجار عبيد الدعارة في ميتيلن (في أيجين)، حيث تواصل الحفاظ على عذريتها بتحويل زبائنها المتوقعين إلى طريق الاستقامة في الحياة. نذر بركليس أن يبقى شعره، أثناء ذلك، «بدون قص» (٣، ٣، ٣١) حتى تتزوج ابنته. يصل بركليس في النهاية إلى ميتيلن رجل شديد التهذيب، في ثياب خشنة وبشعر طويل ولحية، لا يتحدث «أثناء هذه الشهور الثلاثة» إلى أحد ويرفض أي عون «يرجع أساه» (٥، ١، ١٢٥-١٢٧). أساه الأساسي، يعتقد مرافقوه وأتباعه، «ينبع من فقد/ ابنة حبيبة وزوجة» (٣٠-٣١)، ويفترض أنهما قد ماتتا. «كارثة» في «ليلة قاتلة» في البحر «جرَّته إلى هذا» (٣٨-٣٩). هل يشعر بالذنب لأنه تخلَّى عنهما، ولو تحت ضغط الظروف؟ لا يوضح نص المسرحية ذلك، لكن التطرف في عزلته الصامتة يوحي بأن ألمه الروحي عميق وبلا حل. فقط حين تُجلَب مارينا إلى سفينته في الميناء ليرى إن كان يمكنها، كصانعة معجزات، أن تفعل شيئًا لبركليس يجعله يستجيب لصوت آدمي. يقول: «زوجتي العزيزة كانت تشبه هذه الفتاة/ وعلى هذه الصورة ربما كانت ابنتي» (١١٠-١١١). يتبع ذلك التئام شمل مبكٍ ومبهج بظهور ديانا لبركليس في رؤية، ودعوتها له لزيارة معبده في إفسيوس. هناك يجد زوجته المفقودة منذ فترة طويلة.

في هذه الرؤية لما يصبح سيناريو متكرِّرًا في المسرحيات الأخيرة، يتخيل شكسبير ما قد يكون عليه حال زوج بعد التئام الشمل مع زوجة هجرها منذ سنوات، تحت ضغط الظروف، وبإحساس بالذنب يزداد بمرور الزمن. تُقدَّم استعادة الزوجة والابنة المفقودتين كمعجزة في «بركليس» مغمورة في سعادة غير مستحقة حتى أن بركليس يطلب من تابعه أن يضربه: «خشية أن يجرفني هذا البحر الهائل من المباهج/ ويجتاح شواطئ فنائي،/ ويغرقني بجماله» (٥، ١، ١٩٦-١٩٩). بمنتهى السعادة وبمفارقة،

تمنحه ابنته حياة ثانية، بالضبط مثلما كان المبدع الأول لوجودها: مارينا التي «تمنحه ما منحه لها» (٢٠٠). تلتئم الأسرة من جديد بنجاح؛ يوجد العنصر الوحيد المعادي للنساء في ديونزا، زوجة كليون، التي تحاول، مثل زوجة أم شريرة، القضاء على حياة مارينا حتى لا تتفوق على مزايا ابنتها، فيلوتن (كورس ٤، ١٥-٤٥). لا يوجد ولد في هذه القصة، بالضبط كما أنه لا يوجد ابن في المصدرين، «اعتراف العاشق *Confessio Amantis*» لجون جوير[١] و«نمط المغامرات المؤلمة» للورانس توين (١٥٩٤-١٥٩٥ تقريبًا، الطبعة الثانية ١٦٠٧).

تعطي «سمبلين» مركزية مرعبة لزوجة الأب القاتلة التي تمثَّلتْ في ديونزا «بركليس». يتزوج الملك سمبلين، وهو أرمل حديث، من امرأة، مخلوقة تشبه الأم الشريرة في حكاية شعبية. تعتزم الملكة في «سمبلين» تزويج ابنها الأبله كلوتن («شيء/ أسوأ من أن يكون خبرًا سيئًا»، ١، ١، ١٦-١٧) من إموجن ابنة الملك. وحين تختار إموجن أن تتزوج، بدلا منه، من جنتلمان فاضل أدنى منها بكثير في الوضع الاجتماعي اسمه بوستيموس ليونتوس، تجلب على نفسها حنق أبيها والكراهية القاتلة من زوجة أبيها. في نهاية المسرحية، يعلم الملك سمبلين، مما يثير دهشته واشمئزازه، أن الملكة «تطلعتْ إلى العظمة» (أي تاقتْ إلى تقدم اجتماعي) بزواجها من الملك. يقول دكتور كُرْنيليوس لسمبلين: «تزوَّجتْ ملَكيتك،/ كانت زوجة منزلتك،/ اشمأزَّتْ من شخصك» (٥، ٥، ٣٨-٤٠). بالإضافة إلى ذلك، اعترفت الملكة بأنها تظاهرت فقط بحب إموجن، التي «كانت مثل العقرب في نظرها» وحياتها «لم يمنعها من القضاء عليها بالسم إلا فرارها». قد يتعجب سمبلين: «أوه، يا أرقَّ شيطان!/ من يستطيع أن يقرأ امرأة؟» (٤٣-٤٨). على هذا المخلوق الماكر ضحَّى شكسبير بكل قلق يمكن تخيله بشأن نموذج الأم المتسلطة الخانقة في عالم كوابيس خياله التراجيدي. يشير تدمير هذه الملكة الشريرة وهزيمتها بالمعنى السلبي إلى النهاية المتجددة لهذه الكوميديا التراجيدية.

يرغب كلوتن والملكةُ في إموجن لمنزلتها السياسية، ويحسدانها على هذه المنزلة، فهي الابنة الوحيدة للملك سمبلين، ووريثته على ما يبدو، حيث إن أخويها سُرِقا في الطفولة (أحدهما وهو في الثالثة من العمر، والآخر وهو في اللفة) من غرفتهما، و«حتى

(١) جوير Gower (١٣٢٥ تقريبا-١٤٠٨): شاعر إنجليزي، كتب باللاتينية والفرنسية والإنجليزية.

هذه الساعة» «لا أحد يخمن/ أين ذهبوا» (١، ١، ٥٨-٦١). ونحن كجمهور، يفترض أننا على دراية بتقاليد حكي القصة الرومانسية، يمكن أن نخمن أن الابنين سيظهران في النهاية، وإلا بدا ذكرهما مبكرًا بهذه الصورة في المسرحية في تلك الظروف الغامضة غير مستساغ، لكن سمبلين وابنته ينكران هذه الرؤية. ويرجع غضب الملك المفرط من زواج أموجن الطائش اجتماعيًا إلى أنها أفسدتْ بشكل هدَّام خططه بشأن الخلافة. بدل أن ترتبط إموجن بابن زوجة سمبلين الجديدة، وتدمج الأسرتين الحاكمتين، اختارت بعناد واحدًا غير مقبول من سمبلين كرفيق محتمل لإموجن على العرش البريطاني. يوبخها: «تزوجْتِ متسولا، تجعلين عرشي/ مقعدًا لشخص وضيع» (١٤٣-١٤٤). لا تبدو إموجن طموحة للسلطة الملكية؛ تبدو مبتهجة جدًّا حين يظهر أخواها في النهاية، ممكِّنة الأكبر، جيدريوس، من احتلال موقعه كولي للعهد وتستأنف إموجن زواجها مع بوستيموس بعد طول انقطاع.

تقدم الرحلة الشاقة، التي تقوم بها إموجن في ويلز بحثًا عن زوجها المتغرب في المنفى، الفترة الزمنية الضرورية لهذه المسرحية الكوميدية التراجيدية للابتعاد عن بداياتها التراجيدية والاتجاه إلى استعادة ما فُقِد. الأبعاد التراجيدية لحكايتها واضحة بقدر وضوح عناصر المغامرة. تعلم إموجن، وقد اتهمها زورًا إيطالي مجرد من المبادئ، إياكيمو، بعدم الإخلاص لقسم الزواج، أن زوجها أمر بإعدامها. ولا يجرؤ الخادم المخلص المكلف بهذه المهمة المقيتة، بيسانيو، على تنفيذها، ومن ثم سمح لإموجن بمواصلة الحياة، ولكن مع ضرورة التنكر في شكل رجل والعثور على طريقة للعيش في المناطق الجبلية في ويلز، التي سافرت إليها بأمر من بوستيموس. ويقوم بوستيموس، من جانبه، بدور البطل التراجيدي المخدوع والآثم. مثل عطيل وليونتس، تضلِّله غيرة جنونية بشأن امرأة فاضلة حقًّا. وحتى رغم أن إياكيمو المخادع نذل متمرس، مثل إياجو، إلا أن رغبة بوستيموس في أن يراهن بتهور على استقامة إموجن، ويعتقد أن أسوأ ما تعرضت له مسئوليته في النهاية. في مناجاة، يبدو معذَّبًا وفي حالة بائسة مثل معظم الأبطال التراجيديين التعساء:

أليس هناك طريق لوجود الرجال، بدون أن تشارك النساء
في نصف هذا العمل؟ كلنا لقطاء
وهذا الرجل المبجل جدًّا الذي
دعوْتُه أبي لم أعرف أين كان
حين سُككْتُ. صائغ آخر بأدواته
جعلني مزيَّفًا؛ مع أن أمي بدتْ
ديان Dian ذلك العصر.

(٢، ٥، ١-٧)

كراهية النساء في هذا الحديث، الإصرار على اتهام النساء بالمسئولية عن تعاسته وانعدام الثقة والكراهية والشوق إلى «الانتقام، الانتقام» (٨)، يعبر كل ذلك عن الخوف نفسه من خداع النساء الذي نجده في هاملت وعطيل والملك لير ومكبث وتيمون الأثيني وكُرْيولانوس. بوستيموس الأكثر ترويعًا بمكر إموجن الواضح حتى أنها بدت مترددة في أن تسلم نفسها له حتى وهو زوجها: «قيدتْ رغباتي المشروعة/ وتوسلت لي لأكف؛ فعلت ذلك/ بخجل وردي جميل/ ربما يبعث الحرارة في ساترن[1] العجوز، حتى ظننْتُ/ أنها طاهرة مثل ثلج لم ير الشمس» (٩-١٣). تتمثل أعمق مخاوفه في أن النساء مخادعات، وأن زوجته مثل الباقيات بالضبط.

يتم إنقاذ الشخصيات الرئيسة في «سمبلين»، من هذه المآزق التراجيدية، بسلسلة أحداث مستحيلة بقدر الوعي الذاتي بها بشكل ميتامسرحي. تقع إموجن، متنكرة في صورة فتى، وفي احتياج شديد لمساعدة، على رجل عجوز وشابين يسكنون في كهف ويتعيشون من بيئتهم الجبلية بالصيد. يتبين في النهاية، بالطبع، أن هذين الشابين أخوا إموجن، المفقودان اللذان اختطفهما من البلاط منذ سنوات أحد رجال البلاط الناقمين والمبعدين، بيلاريوس. يظل الأخوان والأخت (لا تزال متنكرة في شكل رجل) غير معروفين لبعضهم البعض. تتتابع أحداث أخرى مستحيلة. يواجه كلوتن الأبله، ابن

(١) ساترن Saturn: إله الزراعة في الميثولوجيا الرومانية.

الملكة، وهو يرتدي ملابس بوستيموس (أحضرها له بيسانيو) ويبحث عن إموجن ليغتصبها ويقتل بوستيموس أمام عينيها (٣، ٥، ١٣٨-١٣٩). يواجه جَيْدريوس (المعروف باسم بوليدور) فيقطع هذا الشاب الشجاع رأس كلوتن لوقاحته. إموجن، وقد عانت من مرض ما، تتناول الدواء الذي يقدمه لها بيسانيو ويتبين أنه جزء من منوم ابتكره دكتور كُرْنليوس كوسيلة فعالة لخداع الملكة الشريرة، التي طلبت منه سمًّا حقيقيًا. يخرج الأخوان الحزينان إموجن التي تبدو ميتة للدفن، فتستيقظ لتجد نفسها وحيدة، تنهار بحزن على جسد كلوتن المقطوع الرأس معتقدةً أنه زوجها لأن الجثة عليها ثياب بوستيموس، ويجدها في هذه الحالة اليائسة لوسيوس، قائد القوات الرومانية التي تحاول إعادة بريطانيا تحت سيطرة الإمبراطورية الرومانية. يتخلص بوستيموس الحقيقي، وقد عاد من إيطاليا إلى بريطانيا لإنهاء وجوده البائس، من ثيابه الرومانية ويرتدى ملابس فلاح بريطاني، لكنه يعود إلى الملابس الرومانية حتى تسجنه القوات البريطانية المنتصرة وتعدمه. يؤتى به أمام الملك ليحكم عليه بالضبط ولوسيوس و«فيدل» (إموجن)، وقد أسرا في المعركة، يقادان تحت حراسة. النذل، إياكيمو، من بين الإيطاليين الذين أتوا إلى بريطانيا ويجمعهم الآن آسروهم لتحديد مصيرهم. وهكذا تُجلَب كل شخصيات المسرحية، باستثناء كلوتن الميت وأمه، معًا في نهاية حاشدة.

لماذا يقدم شكسبير هذه النقطة المستحيلة في القصة في نسيج حكايته الكوميدية التراجيدية؟ من ناحية، قد تكون الإجابة: لأن جنسي الرومانسية والكوميديا التراجيدية يستدعيان هذه الحيل. وبعض هذه الحيل، أيضًا، أساسية كما وجدها شكسبير في مصدره الرئيس، القصة التاسعة من اليوم الثاني من «*Decameron*» تأليف جيوفاني بوكاشيو، مع «تاريخ إنجلترا واسكتلندا وايرلندا» تأليف رفائيل هولينشد (طبعة ١٥٨٧). وهناك سبب أعمق وهو أن شكسبير ربما يعتزم إلقاء الضوء على ما هو غير متوقع وعجيب ومدهش في إنقاذ سمبلين وبوستيموس وإياكيمو وآخرين من شرور أنفسهم. يأخذ الحكم السماوي على بوستيموس سمة أسطورية صريحة. إنه في سجن، يرحب بعبوديته؛ لا يزال يعتقد أن إموجن ميتة، لكنه يسامحها على زناها المتخيل ولا يتمنى إلا أن يُعاقَب على ما اقترفه بحقها، شيء لا يُغتفَر. في هذه الحالة المتفتحة للذهن تزوره في نومه أشباح أسرته، تدعو جوبيتر لمساعدته. يستجيب جوبيتر بالنزول «في رعد وبرق، جالسًا فوق نسر» ويلقى

صاعقة (٥، ٤، ٩٢، توجيهات خشبة المسرح). السلوى التي يقدمها أنه يؤكد: «أفضل من أحبه أتجاوزه؛ لأجعل هديتي،/ كلما تأخرت، مبهجة. اطمئنوا» (١٠١-١٠٢). إنه، بتعبير آخر، يطمئنهم، بأن معاناتهم تحت رعايته، وقد صُمِّمَتْ لتعلمهم فضائل الصبر. تخلق محنهم السابقة نهاية سعيدة لقصتهم، ممتعة وغير متوقعة.

الفكرة صيغة الكوميديا التراجيدية. جوبيتر العبقري الموجه لذلك الجنس الأدبي في «سمبلين». إنه، بالإضافة إلى ذلك، من ابتكار الكاتب المسرحي في هذه المسرحية، يأخذ دور حلال العقد ليرشد المسرحية إلى نهايتها السعيدة. إنه حلال العقد[1] بالمعنى الحرفي والتقني تقريبًا؛ والمصطلح مشتق من الخبرة في المسرح اليوناني القديم من إنزال الإله إلى المشهد في نهاية المسرحية بواسطة «آلة» أو ونش. هنا يظهر جوبيتر من فتحة في «السماوات» على المسرح اليعقوبي وينزل بحبال وبَكَرات و«يصعد» بعد انتهاء دوره (في الإرشادات المسرحية الرئيسة في السطر ١١٣). لا يستخدم شكسبير هذا النزول من «السماوات» إلا نادرًا، ولا يستخدمه إلا في مسرحياته الأخيرة؛ ويتمثل الشاهد الآخر في قناع الآلهة في «العاصفة». قدمت التكنولوجيا الحديثة، وقد جلب بعضها من إيطاليا إلى أقنعة البلاط، فرصًا كبيرة لتأثيرات بارعة من هذا النوع في المسرح في أوائل القرن السابع عشر. ظهور جوبيتر بنفسه للبشر الفانين مسرحي بامتياز؛ يلفت النظر إلى الحيلة التمثيلية وإلى الحدث نفسه. إنه إدراك ذاتي مسرحي إلى حد بعيد في أسلوب الأعمال الكوميدية التراجيدية اليعقوبية، وهو أسلوب قدمه كتاب مسرح مثل جون فلتشر، ويمثله بعض الإنتاج الحديث مضحكًا بشكل سوقي غريب.

ربما نميل في البداية إلى عدم التعامل مع الحدث بجدية، إلا أن المشهد حيوي كتعليق على طبيعة النهاية في الكوميديا التراجيدية. وإذا نظرنا إلى القصة من منظور ما يقوله جوبيتر لنا، فسوف نفهمها كلها باستعادة الأحداث: لمعاناة الإنسان هدف في المخطط المتسامي للأشياء. تعلمنا أن ندرك بتواضع وَلَعَنا بسلوك تدمير الذات، وتقدم رؤية فنية للطريقة التي تنتهي بها محنتنا بانسجام إذا استسلمنا لخطة إلهية أكبر. يطلب منا جوبيتر: «اطمئنوا». وكما قال بيسانيو الحكيم: «تأتي ربة الحظ في قوارب بلا ربان» (٤، ٣، ٤٦). شكسبير ككاتب يعقوبي هو المشرف الأخير على هذا اللغز المسرحي؛ الآلهة

(١) حلال العقد deus ex machina: في الدراما الإغريقية والرومانية، الاستعانة بإله لحل عقدة تبدو مستعصية.

الوثنية ملك يمينه، تشرف على سير المسرحية الكوميدية التراجيدية كما يتمنى الكاتب المسرحي.

تنتهي «حكاية الشتاء» بمشهد بارع ليس أقل إدراكا للذات مسرحيًّا من مشهد «سمبلين». أولا، يتركنا شكسبير في معظم المسرحية بانطباع خطأ بأن الملكة هرميون ميتة، نتيجة محاكمة زوجها لها على جريمة زنى من المؤكد أنها لم تقترفها. لا يضلّل شكسبير في أي موضع آخر من أعماله جمهوره في مسألة بهذه الأهمية. تظهر روح هرميون في رؤية لأنتجونوس، وهو أحد أفراد الحاشية، مثل «أرواح موتى آخرين»، «في ثياب بيضاء نقية/ طاهرة حقًّا»، وتطلب منه رعاية طفل وضعته هرميون. ثم، «بصرخات،/ ذابت في الهواء.» لا يمكن أن يستنتج أنتجونوس إلا نتيجة واحدة: «أُصدِّق/ ماتت هرميون» (٣، ٣، ١٥-٤١). لا تقدم المسرحية تلميحًا عن الحكم النهائي، كما تفعل «سمبلين» حين تخبرنا، منذ البداية، عن ولدين للملك اختفيا من البلاط بشكل غريب. لدينا كل الأسباب لتصديق موت هرميون. الخداع أساسي للدهشة الكبرى في المشهد الأخير في المسرحية، حين يُدعى الملك ليونتس، الذي لا يزال يشعر بالأسى، لرؤية تمثال انتهى حديثًا للملكة هرميون، بعد ستة عشر عامًا أو نحو ذلك من موتها المفترض. تُبعَث الحياةُ في التمثال؛ يجتمع شمل الزوج الآثم وزوجته البريئة في النهاية، حيث يتبين أن التمثال ما هو إلا هرميون ذاتها، وقد خُبِّئتْ طوال هذا الوقت حتى تم العثور على ما فُقِد (٣، ٢، ١٣٥-١٣٦؛ ٥، ١، ٤٠)، أي ابنتهما المفقودة، بِرْديتا. («برديتا» معناها «المفقودة»؛ وتبرز كلمة «فقد» وكلمة «وجد» بشكل خاص في هذه المسرحية.) مرة أخرى، ينهي شكسبير كوميديا تراجيدية بحدث مستحيل بصورة غريبة وميتامسرحي إلى حد بعيد.

«حكاية الشتاء» كوميديا تراجيدية مثالية. تنقسم إلى نصفين في بداية الفصل الرابع بظهور الأب العجوز تايم، متباهيًا بقدرته على «التزلج/ على ستة عشر عامًا»، لكي «يقلب القانون وفي ساعة وليدة اللحظة/ يزرع العادة ويغمرها». ويطلب منا أن نصبر كما لو كنا «قد نمنا أثناء ذلك» (٤، ١، ١٥-١٧). تتباهى هذه الشخصية المجازية الكورالية بالحيلة المسرحية المتمثلة في تدخلها، مثل الكورس في «بركليس». ونحن في يديه نخضع بالضرورة لتحطيم الوحدات الكلاسيكية، وحدة الزمان والمكان، والتذكير المستمر بأننا نشاهد مسرحية في المسرح. اهتمت المسرحية حتى هذه النقطة بالأحداث التراجيدية

بعمق: شدة غيرة ليونتس ملك صقلية، براءة الملكة وصديقه المفضل (بوليكسينز، ملك بوهيميا) اللذين اتهما خطأ بالزنى، موت هرميون ظاهريًّا بعد محاكمتها، موت ولي العهد الأمير ماميليوس فعليًّا، وإصرار الملك على قتل الابنة التي وضعتْها الملكة مؤخّرًا. إن موت ماميليوس نتيجة مؤثرة خاصة في العالم الوضيع في صقلية؛ لا يمكن أن يُعاد إلى الحياة، حتى في كوميديا تراجيدية، كما لو كانت طريقة من المؤلف المسرحي للاعتراف بأن موت الابن نهائي لا رجعة فيه. في النصف الثاني من المسرحية، والتمثيل ينتقل من البلاط الشتوي في صقلية إلى مملكة بوهيميا المتخيلة (تكتمل بساحل بحر غير تاريخي)، ندخل عالم الإزهار الربيعي ومهرجانات جز الخراف والغناء والرقص، وفتيان وفتيات يقعون في الحب. حين تهاجم، حتمًا، تعقيداتُ الحبكة المحبين الشباب في بوهيميا، تكون تعقيدات من النوع المتوقع في كوميديا رومانسية: أب يعارض خطوبة ابنه الذي ينتمي لأسرة ملكية لراعية على ما يبدو، ضرورة الفرار، عدم اليقين فيما يحيط برحلة على ظهر سفينة، اختلاط الهويات حين يصل شباب إلى صقلية، وغير ذلك.

ليونتس، أكثر من أي زوج في المسرحيات الأخيرة، آثم بفظاعة نتيجة غضب الغيرة. اقتناعه بأن هرميون وبوليكسينز عاشقان لا يتأسس على أي «دليل» سوى أن هرميون حامل في الشهر التاسع وأن زيارة بوليكسينز لصقلية استغرقتْ هذه الفترة بالضبط. لا أحد من رجال البلاط يؤيد الملك في وهمه؛ يحثونه جميعًا على تصديق براءة هرميون. ومن الواضح أن عجزه عن التصديق ناتج عن خياله المريض، وخوفه من أن يكون ديوثا، وشكه في النساء. يعاني ليونتس من الغيرة المدمِّرة للحياة، الغيرة التي يعاني منها عطيل أو إياجو. تأملات ليونتس في مناجاة تأملات رائعة كتأملات أي بطل تراجيدي في أعمال شكسبير:

كان هنا،

أم أنني مخدوع، أصير ديوثا الآن؛
وكثيرًا ما كان هناك رجل، حتى في هذا الوقت،
الآن وأنا أقول هذا، يمسك زوجته من الذراع،

تلك الأفكار البسيطة التي انهمرتْ منها في غيابه
يصطاد من بِرْكته جارُه القريب، يصطاد منها
السير ابتسامة، جاره. بلى، في ذلك راحة
بينما الرجال الآخرون لديهم بوابات وتلك البوابات
مفتوحة،
مثل بواباتي، ضد رغبتهم. لييأس الجميع
لأن لهم زوجات متمردات، عُشْر البشر
سيشنقون أنفسهم. لا شيء يداويهم.
إنه كوكب فاسق، سوف يضرب
حيث يسود؛ وهو قوي، على ما أظن،
من الشرق والغرب والشمال والجنوب. استنتجْ،
لا متراس للبطن، تعرف،
سوف يترك العدو يدخل ويخرج
بحقيبة وأمتعة. آلاف كثر
يعانون من المرض ولا يشعرون.

(١، ٢، ١٩٠-٢٠٧)

يعرف ليونتس، مثل الأبطال التراجيديين الآخرين، مثل عطيل خاصة، بعد فوات الأوان أن زوجته صادقة وطاهرة. تموت نتيجة مباشرة لغيرته الرهيبة. أو هكذا يبدو، حتى يتبين أننا نشاهد كوميديا تراجيدية وأن هناك فرصة ثانية عجيبة في متناول اليد تأتي متأخرة.

التئام شمل ليونتس وابنته برديتا بعد ستة عشر عامًا من الانفصال عنها، وكان قد أمر بإبعادها في طفولتها في «مكان بعيد مهجور» (٢، ٣، ١٧٦) حيث من المؤكد أن تموت، ممتع بشكل مفعم بالدموع، مثل التئام شمل بركليس ومارينا، وسمبلين وإموجن. يمنح

البطل المخطئ فرصة ثانية عجيبة وغير مستحقة. يندهش الملاحظون في البلاط الصقلي من غرابة هذه الحادثة. يقول شخص إنها «تشبه إلى حد بعيد حكاية قديمة حقيقتها موضع شك قوي». ويقول آخر إنه مشهد «يُرى، ولا يمكن التعبير عنه» (٥، ٢، ٢٨-٤٤). قصة أنتيجونوس، الذي حمل الطفلة إلى بوهيميا وقتله دب غاز وهو يفعل ذلك، «لا تزال مثل حكاية قديمة، جديرة بالتكرار مع أن علينا أن نصدق أنها نائمة والأذن ليستْ مفتوحة» (٦٢-٦٣). يحمل عنوان الحكاية، «حكاية الشتاء»، أثر هذه الفكرة. قدوم هرميون إلى الحياة، مثل قدوم تمثال بيجمليون، لغز مدهش وغير قابل للتفسير تقريبًا. التفسير الظاهر أن زوجة أنتيجونوس، بولينا، أبعدت هرميون ستة عشر عامًا لتسمح للندم بالقيام بتأثيره المحيي في النهاية على ليونتس ويقدم الوقت لتكبر برديتا. لكن هذا التفسير يبدو غير قابل للتصديق في ظاهره. كيف تعرف بولينا وهرميون أن برديتا المفقودة ستعود بعد ستة عشر عامًا إلى بلاط صقلية؟ لماذا رغبتا في الانتظار هذه الفترة الطويلة، وحرمتا هرميون وليونتس من السعادة التي تعود إليهما في النهاية؟ كيف يمكن تصور أن ليونتس «مثّلَ/ حزن قديس» (٥، ١، ١-٢) طوال هذا الوقت، متضرِّعًا لبولينا أن تذكِّره باستمرار بما فعل؟

ثمة تفسير بديل يطرح نفسه، عادت هرميون من الموت إلى الحياة بمعجزة. تتحدّث بولينا عن نفسها كساحرة من نوع ما، تستطيع أن «تجعل التمثال يتحرَّك بالفعل»، مع أنها تصرُّ على أنها وهي تفعل ذلك لا «تستعين/ بقوى شريرة» (٥، ٣، ٨٧-٩٠). ما تفعله معجِزة. تقول: «مطلوبة/ لتوقظ إيمانك» (٩٤-٩٥). يكمل الإيقاظ هدف الآلهة، الذين يحلِّقون في هذه المسرحية مشرفين على شكلها الكوميدي التراجيدي مع بولينا ممثلةً لهم. تحدَّث كاهن أبوللو في دِلْفى قبل ذلك في المسرحية، وبمصطلحات متسقة بشكل لافت بالنسبة لكاهن: «'هرميون طاهرة، بوليكسينز بريء، كاميلو شخص صادق، ليونتس طاغية غيور، طفلته البريئة ولدت بشكل شرعي، وسوف يعيش الملك بدون وريث إذا لم تُوجَد تلك التي فُقِدتْ'» (٣، ٢، ١٣٢-١٣٦). يشيِّد هذا التنبؤُ بالحكم التحوُّلَ السردي في «حكاية الشتاء» من التراجيديا إلى الكوميديا. اختار شكسبير مرة أخرى الآلهة الوثنية لتجسِّد المبادئ في كتابته الكوميدية التراجيدية. مرة أخرى، الآلهة من ابتكاره ككاتب مسرحي؛ بولينا بديله كساحرة على المسرح. يذكِّرنا الإدراك الذاتي

لمهنة المسرح السامية ببراعة المشهد النهائي في المسرحية وغموضه المؤثر بمعمق.

من ناحية السيرة الذاتية، قد تبدو «حكاية الشتاء» متّسقةً بحدة خاصة مع فنتازيا المؤلف عن الزوج والزوجة والابنة. دمَّر زوج آثم سعادته بالتخلُّص من زوجته البريئة. بعد غياب مؤلم لعدة سنوات، عانى الزوج أثناءها من منغصات ندم لا ينتهي، يعاد إلى زوجته بما يشبه معجزة غير مستحقة. تقدَّم بها العمرُ، لأن عبقرية النحات «تتركها ستة عشر عامًا وتجعلها/ كما هي الآن»، «مغضَّنة، مسنَّة»، لا كما كانت وهي شابة (٥، ٣، ٢٨-٣٢). إنها الآن أكبر، مثلما هو حال زوجها، الذي يدرك أنه يحبها الآن ويرغب فيها كما هي. «أوه، إنها دافئة!» يصرح ليونتس، وهرميون تنزل من فوق قاعدة تمثالها، مما مكَّنهما من التلامس والعناق. يلاحظ كامليو: «تتعلَّق في عنقه» (١٠٩-١١٣). التئام شمل الأب مع ابنته المفقودة منذ فترة طويلة ليس أقل تأنُّقًا. ولا يمكن أن نجزم إن كان شكسبير يفكر في ذلك في سياق انفصاله الطويل عن أسرته وهو يعمل في لندن، وأنه لم ينجب من آن لنحو خمسة وعشرين عامًا، وقرب رحيله إلى سترتفورد سنة ١٦١٠ أو نحو ذلك، لكن الفكرة مغرية. تجمع معًا كثيرًا من أفكار النهاية: كيف ينهي مسيرة، كيف يكمل الحياة العائلية، كيف يصلح زواجًا، كيف ينهي مسرحية. رحل الابن بلا عودة، لكن تبقى تعويضات أخرى.

تبدو «العاصفة» معنية أكثر بجمع عناصر الدراما وعناصر الحياة معًا لخلق نهاية مناسبة. مُنِحت المسرحية فخر المكانة الأولى في طبعة الفوليو الأولى عام ١٦٢٣، وكأن المحرِّرَيْن، همنج وكُندِل، وهما معاونا شكسبير لفترة طويلة في فرقة الملك، اعتبرا «العاصفة» تلخيصًا وتوضيحًا لما قدَّمه شكسبير بمهارة فائقة. وهذا يساعد على تفسير سبب اعتبار «العاصفة» لفترة طويلة مسرحية اعتزال شكسبير. واصل الكتابة بعد ذلك، بالاشتراك مع جون فلتشر، خليفته ككاتب مسرحي رئيس لفرقة رجال الملك، في «القريبان النبيلان» و«هنري الثامن»، لكن ربما كانت «العاصفة» آخر عمل كتبه بمفرده. إنها تكرِّر الكشف عن وعي بأن مسيرة المؤلف توشك على النهاية.

وهذه المسرحية في قصرها النسبي- «العاصفة» ثلاثة أخماس «سمبلين» من حيث الطول- وليمة حقيقية للفن الشكسبيري في الكتابة المسرحية. وحيث إنه ليس هناك أي مصدر لحبكتها، تعود بدلا من ذلك إلى الأعمال الشكسبيرية السابقة بحثًا عن نماذج.

إنها إلى حدٍّ ما كوميديا رومانسية في مسار الكتابات الأولى لشكسبير: «رومانسية» في حكايتها لرحلة بحرية، عن الانفصال والفقد والتئام الشمل في النهاية، وعن تحطُّم سفينةٍ (كما في «كوميديا الأخطاء»، و«الليلة الثانية عشرة»، و«بركليس»)؛ «رومانسية» أيضًا في تركيز إحدى حبكاتها على الحب بين فتى وفتاة يتمسكان، كما رأينا في الفصل الثاني، بمثالية بالامتناع عن ممارسة الجنس حتى الزواج بتشجيع من والد الفتاة. وتصوِّر «العاصفة» عمومًا، مثل كثير من الكوميديات الأولى («السيدان من فيرونا»، «حلم ليلة في منتصف الصيف»، «ضجة فارغة»، «الليلة الثانية عشرة»، إلخ)، شخصياتٍ كوميديةً يحتلُّ سلوكُها المرح الحبكة الثانوية في المسرحية، أو قوامها، وترتبط أيضًا بأناقة بالقصة الرئيسية. في الوقت ذاته، تشترك «العاصفة» مع المسرحيات الأخيرة الأخرى في العناصر الكئيبة التي تميز الكوميديا التراجيدية. حكاية الدسيسة السياسية الوحشية على أرض إيطاليا، رغم حكيها باعتبار أنها حدثتْ منذ اثني عشر عامًا (١، ٢، ٥٣)، من حكايات الظلم الاجتماعي، عن أخ ضد أخ، عن إبعاد بالقوة إلى درجة الموت المؤكَّد تقريبًا. حتى على الجزيرة في اللحظة الحالية، تقوم محاولتان لاغتيالٍ سياسي وسيطرة. تحلِّق تيمة التكفير بثقلها على المسرحية. ألونسو، مثل ليونتس في «حكاية الشتاء»، ملك مثقل بالإثم، متأكِّد من أن الموت الظاهر لابنه الوحيد غرقًا جاء نتيجة لاستحقاقه اللوم. يظهر العفو أساسًا في حل عقدة المسرحية، ويرتبط خلالها بأحداث عجيبة ومدهشة.

بروسبيرو أشياء كثيرة: ساحر ومَنْفِي ودوق ميلانو سابقًا ومستقبلا، أب حريص وحمو مفعم بالأمل، سيد لعبدين واستعماري (بمعنى محدود)، معلِّم دقيق ومحاضر في الأخلاق، وكاتب مسرحي معتزل، وربما أحيانًا بديل للكاتب المسرحي بشكل ما. وهو، في الوقت ذاته، متغطرس وحكيم، منتقم ومتعاطف، متعصب وراغب في الاستماع. يؤدَّى الدور أحيانًا باعتباره مستبدًّا وربما ساديًّا؛ ثقافتنا الحديثة مرتابة في الشخصيات السلطوية، ومن المؤكد أن بروسبيرو القائد على جزيرة العاصفة. سوف يبرهن هذا الفصل، من ناحية أخرى، على إمكانية رؤيته شخصيةً ناجحةً حتى إن أخطأ، يميل لانتقاد الذات، وتساهم إنجازاته بنوعٍ من تلخيص ما قد يأمل في إتمامه فنانٌ وأب مثل شكسبير في مسيرته وفي حياته.

ينجح بروسبيرو، كأب، في تحقيق سعادة منزلية استعصتْ عمليًا على كل أسلافه في المسرحيات الأخيرة- وفي معظم أعمال شكسبير في الحقيقة. يرفض إجيوس الكبير، في «حلم ليلة في منتصف الصيف، السماح لابنته هِرْميا بالزواج ممن تختاره، حتى لو كان فتاها، ليسندر، لا يختلف عن ديمتريوس الذي يختاره لها أبوها عشوائيًا. يفقد شايلوك، في «تاجر البندقية، ابنته جيسيكا بإضفاء «كثير من الاحترام على العالم». يقول جراتيانو: «إنهم يفقدونها ليشتروها بكثير من العناية» (١، ١، ٧٤-٧٥). تقدِّم العبارةُ نصيحةً ودية لأنطونيو، لكنها تناسب شايلوك تمامًا. يذهل برابانتيو، في «عطيل»، من هجر ابنته ديدمونة له وفرارها مع عطيل، يختفي من المسرحية؛ إنه رجل كسير. تعرف ديدمونة فيما بعد أن أباها ميت، يخبرها عمها جراتيانو: «كانت المباراة قاتلة له، أسى خالص/ يدعم خيطه القديم بلا جدوى»، (٥، ٢، ٢١١-٢١٣). بالنسبة للملك لير، تعوَّد اعتبار هدوء كُرْدليا، وهو ليس إلا رفضًا عنيدًا لإطراء والدها بكلمات مغالى فيها، معادلا للخيانة. يتَّهمُها: «أفضل لك/ ألا تولدي من أن ترضيني بما هو أفضل» (١، ١، ٢٣٧-٢٣٨). رابطة زنى المحارم بين أنتيوخوس في «بركليس» وابنته الجميلة الموسومة بالإثم ليست إلا تجليًا واضحًا لافتقار مَرَضيٍّ حقًّا إلى الإرادة في كثير من الآباء في أعمال شكسبير لترك بنتاهم يذهبن إلى رجال أصغر. تبدو الطبيعة الجنسية لهذه المنافسة بين الأب والصهر المتوقَّع واضحة في رفض سمبلين بحدة لبوستيموس ليونتوس كزوج لإموجن ابنة الملك، حتى لو كانت هناك أيضًا أسباب سياسية لغضب الملك. الملك بوليكسينز في «حكاية الشتاء»، شخصية تستحق الإعجاب لولا ذلك، لا يستطيع أن يرضى بارتباط رومانسي بين ابنه وبرديتا التي يبدو أنها راعية أغنام، برغم حقيقة أن كاميلو، وهو مستشار مخلص للملك، يؤيده إلى حد بعيد.

يعرف بروسبيرو جيدًا كيف يلعب دور الأب الغيور. تتطلَّب الكوميديا الرومانسية تعقيدًا في الحبكة من هذا النوع، وبروسبيرو، كمؤلف/ ساحر/ مخرج لمسرحيته الخاصة، مُجبَر. حين يصل إلى اليابسة فرديناند الشاب، ولي عهد نابولي، في عاصفة بروسبيرو ويواجه ميراندا وبروسبيرو فورًا، يعرِّض الأبُ الشابَ لاستجواب قاس. كيف يجرؤ على عرض هذه الاقتراحات الوقحة على ميراندا وكأنه يسأل إن كانت «عذراء أم لا»- أي فتاة من البشر أمْ ربة، وأيضًا إن كانت متزوجة أم لا؟ يسأل بروسبيرو: «ماذا يفعل

إذا سمعك ملك نابولي؟» (١، ٢، ٤٣٠-٤٣٦)، موحيا بأن والد فرديناند ربما يندهش حين يرى ابنه ووريثه يحتلُّ مكان أبيه ويقيم علاقة رومانسية مع غريبة من النظرة الأولى. يعرف بروسبيرو أن ألونسو، ملك نابولي، حي على جزء آخر من الجزيرة؛ ويفترض فرديناند بحزن أن والده غرق. تُذهَل ميراندا من اللهجة الفظة التي يتحدث بها أبوها: «لماذا تتحدث يا أبي بهذا الشكل غير اللطيف؟» (٤٤٩). بروسبيرو بعيد عن الشفقة، على ما يبدو: يقسم الأب، واصفًا فرديناند بأنه «خائن»، (كما رأينا في الفصل الثاني) على أن يقيد عنق فرديناند وقدميه معًا. «سوف تشرب من ماء البحر؛ ويكون طعامك/ بلح البحر من الغدير الجديد، والجذور الذابلة، والقشور/ حيث تأرجحٍ البلوط» (٤٦٤-٤٦٨). وحين يجرد فرديناند سيفه في تحدًّ، يسحره بروسبيرو ويشلُّ حركتَه ثم يهينه ويصفه بأنه جبان يقوم باستعراض للشجاعة لكنه لا يجرؤ على الضرب لأن ضميره «مشغول جدًّا بالذنب». بروسبيرو وحشي حقًّا مع ميراندا. «ماذا، أقول،/ قدمي معلمي؟» أي كيف تتجرئين، كتابعة متواضعة لي، افتراض أن ترشديني كرئيس؟ «من الآن! لا تتعلقي في ثيابي.» «اصمتي!» (٤٧٢-٤٧٩). فيما بعد، نرى فرديناند «يحمل زندًا» في عبودية جسدية دنيئة تذكِّر بالعمل الذي يضطر العبد كليبان إلى القيام به. ميراندا مروَّعة من فرض عمل «بهذه الوضاعة» على أمير؛ عمل حقير من هذا النوع «لا يشبه منفذه أبدًا» (٣، ١، ١-١٣).

إلا أن بروسبيرو يوضح لنا منذ البداية، كجمهور أو قراء، أنه يلعب دورًا فقط، من المفترض أنه لصالح الشباب في النهاية. واجه فرديناند ميراندا لأن بروسبيرو، بواسطة أريل، رتَّب المسائل على هذا النحو. يريد بروسبيرو إتمام الزواج، لأسباب أسرية (اتحاد مملكتي ميلانو ونابولي)، وليرى ابنته الوحيدة سعيدة في زواجها. وينقل إلينا فورًا وعلى انفراد طبيعة دافعه في أن يكون عنيفًا إلى هذا الحد: «كل منهما في سلطة الآخر؛ لكن هذه المهمة السريعة/ لا يجب أن أجعلها عملا سهلا، لأن الكسب السهل/ يجعل الجائزة تافهة» (١، ١، ٤٥٤-٤٥٦). يعمل هذا الدافع في الوقت ذاته على المستوى الشخصي ومستوى الكتابة المسرحية: يعزِّز إصرار المسرحية على أن تعلمنا أن الإشباع الجنسي يجب ألا يسبق الزواج، ويزوِّد «العاصفة» بتعقيد في الحبكة. تحتاج كل قصة حب إلى مشكلة لتتغلب عليها، أو لا تكون هناك حبكة. يقول بروسبيرو على انفراد: «إنها تؤثِّر»

(٤٩٧)، محيّيًا نفسه ككاتب مسرحي لأن الحبكة تسير وفق النص المكتوب. حين يشاهد بروسبيرو بعد ذلك فرديناند يحمل الزنود وميراندا تصرخ تعاطفًا، يصبح كورس عمله. إنه «غير منظور» أو أن الشابين لا يريانه أو لا يسمعانه. يقول عن ميراندا: «دودة مسكينة، أنت مصابة!» (٣، ١، ٣١). يحيي تبادلهما القسم بموافقة مرحة: «مواجهة عادلة/ لعاطفتين نادرتين! السماء تمطر رحمة/ على مَنْ يتناسلون بينهما!» (٧٤-٧٦). بمجرد أن يغادرا خشبة المسرح، يصل بهذا المشهد إلى استنتاج كورالى بالقول، لنفسه ولنا: «أنا سعيد بهذا أكثر منهما،/ من يندهش عموما؛ لكن بهجتى/ لا يمكن أن تكون أكثر» (٩٣-٩٥).

لا نحتاج إلى افتراض أن ترك هذا الأمر سهل على بروسبيرو. ربما تكون علامات الصراع العاطفي واضحة في احتياجه إلى الكشف عن معارضته بهذه الطريقة. رغم كل شيء، عاش اثنى عشر عامًا مع ميراندا كرفيقة وحيدة باستثناء كليبان. كان بروسبيرو وميراندا رفيقين، مثل برابانتيو وديدمونة؛ بدون أم أو زوجة في الصورة، يعتمد كل منهما عاطفيًا على الآخر بدرجة استثنائية. أقاما أسرة معًا. إلا أن بروسبيرو يتركها تذهب ويعانق صهره المتوقَّع كجزء حيوي جديد من سعادته. هذه طريقة مهمة تقدِّم بها «العاصفة» النهاية ليس لنفسها فقط كمسرحية بل لأعمال شكسبير في مجملها، وللمفهوم المجسَّد في هذه الأعمال فيما يتعلق بالسلوك الشخصي القويم.

الدور الذي يلعبه بروسبيرو تجاه ألونسو والإيطاليين الآخرين الذين تحطَّمتْ بهم السفينة يأخذ صورة مماثلة. كأنه روح الكوميديا التراجيدية حقًّا، مثل جوبيتر في «سمبلين»، يُخضِع بروسبيرو مواطنيه لرؤى مؤلمة وإحباط وأحزان وإغراءات تتضافر معًا لخلق حبكة هذا الجزء من «العاصفة». يضلِّل ببراعة، ويجعل ألونسو يفترض أن ابنه غرق. وعن طريق أريل يعذِّب المجموعة الإيطالية برؤى لمائدة غنية بأطعمة تتلاشى أمام عيونهم حين يمدُّون أيديهم بجوع إلى الطعام. بدلا من تقديم وليمة، يعرِّضهم لعظة دينية عن آثامهم المتنوِّعة التي يعرِضها أريل في قناع هاربي- وهاربي وحش خرافي بوجه امرأة وثديين وجسد نسر، يجسِّد في الميثولوجيا اليونانية والرومانية الجزاء الإلهي الذي يستحقه بعض هؤلاء الرجال (٣، ٣). كلهم «في ذهول» (٥، ١، ١٢)، مرتبكون، مروَّعون. هل بروسبيرو مدفوع برغبة في الانتقام؟ من المؤكد أن أخاه أنطونيو أعطاه

سببًا كافيًا، باغتصاب دوقية ميلانو من بروسبيرو وقبل ذلك بنحو اثني عشر عامًا بمساعدة ألونسو ملك نابولي وأخيه سبستيان (انظر ٥، ١، ٧٣-٧٤). يشعر بروسبيرو حقًّا بدوافع الانتقام حتى يعرض عليه أريل، الشبح الذي يساعده في كل شيء، ملاحظة أنه، أريل، يشعر ببعض العطف تجاه هؤلاء الرجال «لو كنْتُ إنسانًا» (٥، ١، ٢٠). ينتقل بروسبيرو بهذا المثال ليعمل بالنصيحة:

هل لديك، وأنت لسْتَ إلا هواء، شعورٌ وإحساس
بآلامهم، ولا أشعر أنا،
وأنا من نوعهم، أشعر بالحدة نفسها بكلِّ
ما يشعرون به، وأنا أكثر تعاطفًا معهم منك؟
مع أنني صُدِمْتُ بأخطائهم الرهيبة في الصميم،
إلا أنني أساهم بحجتي النبيلة
ضد غضبي. بعمل نادر
في الفضيلة أكثر مما في الانتقام. إذا عبَّروا عن ندمهم،
لن ينحرف هدفي
قيد أنملة. (٥، ١، ٢١-٣٠)

يرى بروسبيرو رغبته في الانتقام نتيجة لفساد طبيعية الإنسان، التي يخضع لها كِفَّان. يرى أيضًا أن لديه القدرة على عمل شيء بشأن ضعفه الآثم، بإخضاعه للعقل الإنساني. وهو يفعل ذلك، ينحاز إلى روح التسامح، وهي عنصر أساسي في بنية المسرحيات الأخيرة لشكسبير وفي فكرتها.

إذا كان لدى بروسبيرو دافع مهم لخداع ألونسو ليصدق في معظم المسرحية أن فرديناند غريق، فمن المفترض أن يكون الهدف دفع ألونسو بالحزن والندم إلى نوع من التئام الشمل على نحو مبهج كما حدث مع بركليس وسمبلين وليونتس- كما يقول جوبيتر في «سمبلين»، ليجعل هبة السعادة «كلما تأخرت، مبهجة» (٥، ٤، ١٠٢). يبدو

أن الخطة تنجح مع ألونسو. ومع سبستيان وأنطونيو يكون التكهن أقل تفاؤلا بالتأكيد. إنهما نذلان، ويبقيان كذلك حتى النهاية، يبقيان كلبيين برغم أنهما ارتعبا بسرعة من الرؤى الغريبة التي ابتكرها أريل. بتأمل هذه القسوة التي يتميز بها أنطونيو وسبستيان، تكون أداة حبكة بروسبيرو بالنسبة للأنذال مختلفة تمامًا عن عما يدبره لألونسو. يُمنَح أنطونيو وسبستيان فرصة لرؤية ما يفعلان حين يكمن الإغواء في طريقهما. حين ينوِّم أريل ألونسو وآخرين بسحره، يخطِّط أنطونيو فورًا مع سبستيان لاغتيال مرافقيهما، بما فيهم الملك، وهكذا يقبضان في أيديهما على سلطة مطلقة (٢، ١، ١٨٨ - ٣١٠). يشرف أريل بالطبع على هذا كله، ويوقظ الملك في اللحظة المناسبة ليحبط المكيدة الثورية. لا يمكن أن يكون مخطِّط بروسبيرو في هذا الشاهد أن يوقظ ضميرًا، لأن أنطونيو وسبستيان بلا ضمير؛ إنه، بدلا من ذلك، ليظهر النذالة على حقيقتها، ويصوِّرَ سلطة حميدة مشرفة في عالم الكوميديا الشكسبيرية، مجسَّدة في بروسبيرو وأريل، لن تسمح لهذه النذالة بالاستمرار في غيها. يفعل بروسبيرو وأريل بدقة الشيء نفسه مع شخصيتي المهرِّجَيْن، ترِنْكولو وستيفانو: يمنحانهما فرصة ظاهرية لاغتيال بروسبيرو ليسيطرا على الجزيرة، يقفز المهرِّجان على الفرصة لمجرد كشفهما والسخرية منهما. لا سبيل إلى إصلاحهما بالضبط كما أن أنطونيو وسبستيانو لا سبيل إلى إصلاحهما. توحي المسرحية بأن هذه الأنماط لا يمكن إصلاحها، لكن من الممكن أن تُشاهَد وتُجرَّد من أسلحتها وتتعرَّض لسخرية لاذعة. كليبان من نوع مختلف: إنه، كمخلوق في العالم الطبيعي، لا تؤثر فيه معظم الإرشادات (لا يندم على محاولته الاستحواذ على ميراندا جنسيًا)، لكن إدراكه للجمال الطبيعي فائق الحساسية. يمكن العفو عنه وتركه في بيئته حين يعود الآخرون إلى إيطاليا.

هكذا تكمل «العاصفة» قصة شكسبير بطرق تبدو مناسبة وجيدة لكاتب مسرحي على حافة اعتزال خشبة المسرح، واعتزال الحياة نفسها في الوقت المناسب. ربما تمثِّل العلاقة السعيدة التي يصممها بروسبيرو لنفسه مع ميراندا وفرديناند، على مسافة معينة من تفسير الحلم أو الفنتازيا، آمال المؤلف بالنسبة لسوزانا في زواجها من جون هول. (لم تكن جوديث تزوَّجتْ من توماس كويني حتى عام ١٦١٦، بعد كتابة «العاصفة» بكثير وقرب موت شكسبير.) ربما يضرب غياب الأم بالنسبة لميراندا، والزوجة بالنسبة

لبروسبيرو، نغمة أكثر سوداوية؛ لم يُقدِّم في «العاصفة» شيء يشبه التقدم في العمر مثل هرميون الحبيبة في «حكاية الشتاء» التي يجتمع شمل ليونتس معها بامتنان. من ناحية أخرى، ربما يظهر الابن المفقود في «حكاية الشتاء» من جديد في أقنعة متنوِّعة في «العاصفة»: يعاد فرديناند، وقد ظُنَّ أنه ميت، إلى والده ألونسو ويحتل أيضًا مكان الابن الذي لم ينجبه بروسبيرو أبدًا. فرديناند صهر مقنع حقا. يهتف مندهشًا في التمثيلية الرائعة التي أعدها بروسبيرو وأريل للخطيبين: «لأعش هنا إلى الأبد!/ نادرٌ جدًّا أب وزوجة مدهشان/ مما يجعل هذا المكان جنة» (٤، ١، ١٢٢-١٢٤؛ كلمة «زوجة wife» تقرأ أحيانًا «حكيم wise» حيث إن حرف «s» الطويل في بداية الطباعة الحديثة يشبه حرف «f»). كم كان بديعًا بالنسبة لبروسبيرو، وبالنسبة لشكسبير، يُغرَى المرء بالتخيل، على الأقل في أحلامه، أن يكون له صهر يعجب بشدة بوالد عروسه ويحبه!

اللحظة وافية تمامًا لأنها جزء من حل العقدة حيث يعتزل فيها بروسبيرو أيضًا فنه كمبدع لرؤى مسرحية. بمساعدة أريل والأرواح التابعة له «أعتم/ شمس الظهيرة، أثار الرياح المتمردة»، وفتح القبور ليطلق النائمين فيها بواسطة «فنه القوي» (٥، ١، ٤١-٥٠). الآن موعد الأفراح التي أبدعها، الممثلون الذين جندهم «والكوكب العظيم great globe» يذوب و«لا يترك أثرًا وراءه» (٤، ١، ١٤٨-١٥٦). يشير «الكوكب العظيم» على ما يبدو إلى مسرح شكسبير نفسه، الجلوب Globe، جنوب نهر تامز[1]، في الناحية الأخرى من لندن مباشرة، وأيضًا إلى كوكب العالم العظيم. لحظة النهاية في هذه المسرحية لحظة اعتزال المسيرة، إغراق كتب بروسبيرو في السحر، النطق بوداع عاطفي لأريل الشبح الذي ابتكر عروض بروسبيرو، تصالح المرء مع أعدائه، التخلي عن الابنة لرجل أصغر، والاستعداد للموت. كما يقول بروسبيرو عن اعتزاله الوشيك، «كل ثالث فكرة ستكون قبري» (٥، ١، ٣١٥).

«هنري الثامن» و«القريبان النبيلان» نتيجة، بمعنى أنهما تظهران بعد اعتزال شكسبير رسميًّا وهما نتاج عمل مشترك. تتماسان أيضًا إلى حد بعيد بروح الكوميديا التراجيدية والتحرُّر المدهش غير المتوقع، وتبدوان مناسبتين لمسيرة فنية في نهايتها. تحكي «هنري الثامن»، كما رأينا في الفصل الخامس، قصة أحداث عظيمة تتعلّق بدولة، يساهم

(١) تامز Thames: نهر جنوب إنجلترا، طوله حوالي ٣٣٨ كم، يصب في بحر الشمال.

المشاركون فيها بدون معرفة مسبقة في حدث مبارك- ميلاد من ستكون في المستقبل إليزابيث الأولى- يضفي معنى على ما قد يُعتبَر لولا ذلك فوضى محيرة في الأحداث التاريخية. تقدم الآلهة الوثنية في «القريبان النبيلان»، كما في الرومانسيات الأخيرة الأخرى لشكسبير، إجابةً مثيرة مسرحيًا لتوسلات البشر الذين يقعون تحت سيطرتها. في مذبح ديانا، تتلقَّى إميليا إجابة على من تتزوج من المتقدِّمَيْن. تُسوَّى المطالب المنافسة من مارس (أرسايت) وفينوس (بالامون) في النهاية الكوميدية التراجيدية للمسرحية.

كلمة أخرى عن «العاصفة». برغم كل انسجامها في التصالح، تبقى هذه المسرحية على أحد المستويات على الأقل عمل كاتب مسرحي له اهتمامات إنسانية وربما متشككة. والقوى التي تحرك هذه المسرحية باتجاه نتيجتها تحت سيطرة الكاتب المسرحي. الآلهة الوثنية التي تنزل في الفصل الرابع لتبارك زفاف فرديناند وميراندا من إبداع المؤلف المسرحي، كما هو الحال في «بركليس» و«سمبلين» و«حكاية الشتاء». ربما يكون كونهم وثنيين طريقة لتجنُّب التجديف بجلب الرب المسيحي على خشبة المسرح؛ ويدلّنا أيضًا على أن المشرِف في «العاصفة» هو بروسبيرو نفسه، ومن ورائه شكسبير .ليس هذا إنكار لحاجة إلى التعليق على العناية الإلهية بالمعنى الديني التقليدي. تعترف المسرحية بمساعدة العناية الإلهية مرتين. الأولى حين تسأل ميراندا كيف وصلتْ مع أبيها إلى الجزيرة؛ يرد بروسبيرو: «بعناية إلهية مقدسة» (١، ٢، ١٥٩-١٦٠). ويواصل شرح ما يعنيه بمصطلحات إنسانية: ملأ شخص من نابولي عطوف، اسمه جُنْزالو، «من إحسانه»، قاربهم الذي تتسرب إليه المياه بالطعام والمياه العذبة، «والثياب الفخمة والكتان والأمتعة والضروريات»، ولم ينس نفائس كتب بروسبيرو في السحر (٦١-٦٩). المرة الثانية حين يجيب فرديناند، حين سأله أبوه إن كانت ميراندا «الربة التي أنقذت الإيطاليين من بعضهم البعض وجمعتْهم معًا: «سير، إنها فانية،/ لكنها بفضل العناية الإلهية الخالدة صارتْ زوجتي» (٥، ١، ١٨٩-١٩١). العناية الإلهية لها إذن دور تلعبه فيما يتعلق بمصير الإنسان، مع أنها تقوم به من مسافة هائلة وبطرق غير مباشرة. بدون بعض الأعمال الكونية التي تتجاوز مدارك بروسبيرو، ما كانت السفينة المحمَّلة بالإيطاليين تأتي في مجال الفنان/ الساحر وتلقي بهم على جزيرته. يعترف بروسبيرو بهذه الظروف حين يقول لميراندا «بالصدفة تأتي ربة الحظ بالأغرب والأغنى،/ الآن سيدتي

العزيزة، جاءت بأعدائي/ إلى هذا الشاطئ» (١، ٢، ١٧٩-١٨١). من المؤكَّد، حتى هنا يعرِّف بروسبيرو القوة المسيطرة بأنها «ربة الحظ» بدلا من العناية الإلهية بالمعنى الديني المقبول، وهكذا نُترَك غير متأكدين حيث إن طبيعة العظيم غير مرئية. على أية حال، على الجزيرة نفسها يشبه بروسبيرو إلهًا حقيقيًا، حتى لو كان هو الآخر فانيًا. عالم الفن المسرحي عند شكسبير عالم فيه الحَكَم العظيم على سلوك الإنسان والمشرف العظيم على مصيره هو الكاتب المسرحي ذاته.

في المسرحيات الأخيرة لشكسبير، النهاية، في الوقت ذاته، أداة مسرحية، وتأمل في الاعتزال والاقتراب من الموت، ونوع من الاستجابة الفلسفية للأخطاء الوجودية التي لازمتْ مسرحيات القضية والأعمال التراجيدية في العقد الأول من القرن السابع عشر. ليست الاستجابة response «إجابة answer» بمعنى تصحيح انطباع مضلِّل؛ أن نقول إن نوعًا من العناية الإلهية يحتلُّ مكان الهلع الرؤيوي لا يعني أن نبرهن على أن الإيمان يستعاد في الانتصار النهائي للطيبة. يتطلب جنس الكوميديا التراجيدية استسلام الأخطار في النهاية لنهاية سعيدة. وهذا الجنس الأدبي ميتامسرحي بشكل لا يحتاج إلى دليل في حبه للغرائب والمستحيلات. الآلهة في الكوميديات التراجيدية من إبداع الكاتب المسرحي كفنان-ساحر؛ تقوم بعمله، بحيث يكون كلُّ شيء تحت سيطرته في النهاية. يوحي لمدى الذي قد تجسد به هذه المسرحيات أيضًا نوعًا من الفنتازيا أو تفسير الحلم من جانب شكسبير، حاكية بشكل مكرر قصة أسرة ضائعة مهجورة يعاد أفرادها أحيانًا إلى البطل وأحيانًا لا يعودون، يوحي مرة أخرى بالمدى الذي تكون به هذه المسرحيات من اختلاق الوهم المسرحي. إنها تغري بقراءة متشكِّكة بمعنى أن حقائقها العميقة لا تعتمد على قبولنا لها كحقيقة فلسفية بأن مصير الإنسان تحت سيطرة جوبيتر وجونو وسيريز وإيريس وديانا[1]، أو أية آلهة أخرى في الحقيقة. شكسبير هو المبدع والسلطة النهائية على رؤاه المسرحية الرائعة.

(١) جونو Juno: ربة الهيكل في الميثولوجيا اليونانية، زوجة جوبيتر وأخته وراعية الزواج. سيرز Ceres: ربة الزراعة في الميثولوجيا الرومانية. إريس Iris: في الميثولوجيا اليونانية، ربة قوس قزح ورسول الآلهة.

(٨)

العقيدة

وقد برهنا طوال هذا الكتاب على أننا لا يمكن أن نتأكَّد، مما نطقتْ به شخصيات مسرحيات شكسبير، ما قد يكون هو نفسه قد فكر فيه، وأن حيلته بدلا من ذلك أن يضع الأفكار في مناظرة، ولألقِ الآن بالحذر إلى الرياح، ولو على سبيل الدعابة. ماذا لو أن شكسبير سُئِل، في سن الخمسين تقريبًا، في اعتزاله، أن يُلقي خطابًا ردًّا على السؤال: ما الأفكار التي علينا نحن البشر أن نكافح لنعيش بها؟ هنا، أتخيل، أن هناك شيئًا ما قد يقوله. افهموا من فضلكم أن هذا محض تخمين، وأنه قد يتحدث عني أكثر مما يتحدث عن أي شيء آخر، مع أنني شخصيًا لا أؤمن ببعض الأشياء التي تقال فيما يلي؛ لستُ ملكيًا، ولم أعدْ أذهب إلى الكنيسة. على الأقل يمثِّل ما يلي قراءتي الشخصية إلى حدٍّ كبير لشكسبير:

كن كريمًا.
تعلَّمْ أن تغتفر ما لا يُغتفَر.
بجِّلْ أباك وأمك. وخاصة أباك.

افعل الخير للناس ليس خوفًا من عقاب الآخرة. يمكن أن تنسى هذه الفكرة. إنها من أجل الترفيه المنعش في مسرحية عن الانتقام، لكن عمليًا لا يجب أن تدخل في مجال اهتمام المرء.

بدلا من ذلك قم بالأعمال التي تتسم بالعطف والكرم، لأن العالم يكون مكانًا أفضل حين يفعل البشر ذلك، وأنت تريد للعالم أن يكون مكانًا أفضل. يحتوي التاريخ على تلك الأمثلة المروِّعة لوحشية الإنسان، ولولا بعض الطيبة التعويضية لاستسلمنا لليأس. ثم

تُذكَر نتيجة لعطفك. هذا أفضل بشكلٍ لا يُقارن من أن يُذكَر المرء بوحشيته ولامبالاته.

يكمن في ذلك نوعٌ من الخلود أؤمن به وأحاول أن أشجع عليه في كتاباتي. وأنا أختار الدراما لأنها مرآة حية لحياة الإنسان في أفضل أوجهها وأسوأها. يمكنها أن تعلّمنا وترشدنا. وهذا لا يعني أن نقول إن الدراما يجب أن تكون وعظية؛ في الحقيقة، يمكن أن تكون أكثر تأثيرًا بكثير إذا لم تكنْ وعظية.

في الوقت ذاته، الدراما، شأن كل الفنون الإبداعية، لا يمكنها ولا يجب أن تأمل في تغيير العالم سياسيًّا وعمليًّا. سوف يواصل العالم طرقه الأسوأ بصرف النظر عما يكتب الفنانون. الدراما مثل الدين في هذا الشأن.

بتعبير آخر، الدراما والدين كلاهما شعر. إن كان التجسيد الذي يستدعيانه «صحيحًا» أم «حقيقيًّا»، من يقول؟ هل علينا أن «نؤمن» بالعفاريت والأشباح والأحلام والرؤى والتفاؤل والتشاؤم؟ ماذا عن الآلهة أنفسها؟ إنها بالتأكيد «حقيقية» بما يكفي في مسرحياتي، بمعنى أنها تظهر على خشبة المسرح وهي خالدة في فني. لاحظوا من فضلكم أن الآلهة التي أبدعها في مسرحياتي كلاسيكية ووثنية. (إذا حاولْتُ وضع الرب على خشبة المسرح، فقد أعاني من مشاكل مع السلطات.) كل هذه الكائنات فوق الطبيعية في مسرحياتي أوهام يبتكرها الفنان. إنها شعر، أي أنها أهم شيء في الحياة. مسائل شعرية. يتحدَّث الشعر بصدق، إذا كان المرء حكيمًا بما يكفي لتفسيره بعناية. معظم الناس ليسوا حكماء بما يكفي، لكننا نواصل المحاولة.

الذهاب إلى الكنيسة شيء طيب عمومًا. إنه في أفضل الأحوال يشجِّع على الإحساس بالبيئة الاجتماعية والالتئام. يمتلئ الإنجيل المسيحي خاصة بأفكار جميلة عن المحبة والتسامح. أوجه التعصب في العبادة الدينية، من الناحية الأخرى، يمكن أن تكون مثيرة للخلاف ولا تبدو لي في صميم ما يجب أن يكون عليه الدين. لا تحتكر المسيحية التعاليم الحكيمة، لكنها نص محوري، وربما تكون النص المحوري، في ثقافتنا الغربية. لطقوس الكنيسة أهمية جليلة تلازمني. التطويبات فصيحة في تعاليمها في أن الأخير سيكون الأول وأن المساكين سوف يرثون الأرض. لم يعنِ المسيح ذلك بالمعنى الحرفي؛ ولا أنا. إنها رؤية اسكاتولوجية[1] لعالم يمكننا فقط أن نحلم به، عالم العدل الكامل. تبدو

(١) الاسكاتولوجيا eschatology فرع من اللاهوت يهتم بنهاية العالم أو الإنسان.

تلك الفكرة عن العدل بسيطة جدًّا: حيث إن الأغنياء عادة متغطرسون ومتبلدون لأن لديهم الكثير جدًّا، وحيث إن كثيرًا من الآخرين لا يملكون إلا القليل جدًّا ليحيوا حياة متمدِّنة، لماذا لا نعيد توزيع هذه الثروة حيث يمكن أن يكون لهذا تأثير طيب؟ هذه الفكرة الأساسية في الكتب المقدسة راديكالية بمعنى أنها تعود إلى السبب الجذرى (radix) root للأشياء. لن تتحقق أبدًا، لكن للفن أن يحلم.

يمكن أن يكون التملك الدنيوي مميتًا للروح. علينا جميعًا أن نتعلَّم ألا نحسد. يمكن أن تفيد هذه الفكرة السعادة الروحية للمرء بتعلُّم القناعة والرغبة في المشاركة. ولها أيضًا مزايا عملية هائلة. كما يعلمنا الرواقيون، إذا تحاشينا الحسد تسلحنا ضد الإحباط. إذا لم نعلِّقْ آمالنا على المادة والكسب الدنيوي، فلن يكون لدينا سبب للشعور بأننا خُدِعنا إذا تملص منا هذا النوع من الازدهار. على العكس، لا يجب أن نهنئ أنفسنا برضا إذا كنا محظوظين.

تبدو لي تعاليم الكنيسة المسيحية بشأن الطبيعة الوضيعة للبشر نافذة البصيرة بشكل مثير. تجد قصة سفر التكوين عن طرد آدم وحواء من جنات عدن لعصيانهما، وأول قتل في التاريخ حين قتل قابيل أخاه هابيل، صدى عندي مثلما هو الحال بالنسبة لكثير من معاصري. إنها أساطير أساسية. نحتاج جميعًا إلى أن ندرك أننا كبشر مخلوقاتٌ لديها شهوات لتدمير الذات فعليًّا. نحتاج إلى مساعدة. أجد كثيرًا من الحكمة في تعاليم كبار آباء الكنيسة، من القديس أوجستين حتى مارتن لوثر وجون كلفن: حول أن الخلاص شيء لا يمكن أن نحققه بأنفسنا: إنه هبة من السماء. مرة أخرى لا أعني بكلمة «الخلاص» آخرة في السماء، كنقيض للإقامة في الظلام الأبدي في الجحيم؛ أعنى الكمال الروحي. في الوقت ذاته، تبدو لي المناقشات المثيرة للخلاف بين مختلف الطوائف المسيحية عن الأعمال مقابل الإيمان أو الجبرية مقابل الإرادة الحرة، تبدو ذات نتائج عكسية. تجاه المعتقدات غير المسيحية والنظم الخلقية على المرء أيضًا أن يتحمل ويتفهم، حتى لو كانت هناك حدود. الحقائق الكبرى في الدين بسيطة، ومتوافقة مع تعاليم الفلاسفة الوثنيين الكبار مثل سنيكا.

يمكن للمرء أن يكون مسيحيًّا ملتزمًا ويبقى متشكِّكًا في كثير من الأمور المهمة. على المرء بالتأكيد أن يتجنب الأمل الخرافي بأن العون الإلهي سوف يأتي لمن يدعون طلبا

لمساعدة عملية. تبين الخبرة أن الأمر ليس على هذا النحو إطلاقًا. على المرء أن يكون واقعيًّا. الآلهة لن تتدخل في حيواتنا اليومية. من الأمور القليلة التي يمكن للمرء أن يكون متأكِّدًا منها أن الأمور يمكن أن تسير إلى الأسوأ، طالما كان المرء يتنفس ويحيا. حتى إذا كان المرء على ما يبدو تحت عجلة ربة الحظ، وعانى من كل أشكال الفقد التي يمكن تخيُّلها، ليس لدى المرء سبب منطقي لافتراض أن الأمور سوف تسير إلى الأفضل. فقط حين نتقبل هذا الكابوس الوجودي لكثير من الوجود الإنساني يمكن أن نأمل في تحقيق المعرفة الذاتية المطلوبة للتعويض والبقاء على قيد الحياة بعقل.

يحتاج تشككنا إلى التلطيف بالإيمان بما يمكن أن ندعوه العناية الإلهية. مهما تكن، فإنها تعمل من مسافة بعيدة جدًّا، لا يمكن قياسها، عن الحياة اليومية. إنها تناشد الإيمان بشكل لاشك فيه بدل أن تناشد العقل، حيث لا توجد طريقة يمكن أن تبرهن على وجودها: لكن علينا أن نعي ضآلة ما نعرفه، حقًّا. الموقف المتشكك الصحيح بشأن هذه المسائل العظيمة، يعترف بأنه إن لم يكن لدينا برهان على وجود العناية الإلهية، فإننا أيضًا ليس لدينا برهان على عدم وجودها، طالما نعرِّفها بأنها تعمل على مستوى الإيمان. فكرة أن يسعى الكل بطريقة ما في النهاية من أجل الأفضل، وأن بعض نوايا العناية الإلهية الأسمى يمكن أن يكون لها مغزى خارج فوضى تاريخ الإنسان الذي نسيء، كبشر، إدارته ونسيء فهمه بصورة هائلة، مريحة جدا بحيث لا نستطيع التخلِّي عنها. نظريات التنافس في تاريخ الإنسان باعتباره مجرد عملية بدون مغزى متسامٍ لا يمكن رفضها أيضًا. نحن ببساطة لا نعرف. عدم اليقين مناسب للدراما الجيدة.

فى المسائل السياسية نُنصَح أيضًا بألا نعمل ضد الدولة. تأخذ البنى السياسية أشكالا متنوِّعة. حكومة إنجلترا، كما هو الحال في أوروبا الغربية عمومًا، ملكية. تلك الخطة ربما تكون مناسبة مثل أي خطة أخرى. الخبرة مع حكم الغوغاء مرعبة عمومًا؛ حيث إن شهوات البشر بطبيعتها جامحة، فنحن في حاجة إلى بنى. بعض الحكام حكماء وفعالون، بينما بعضهم الآخر لا يتناسبون تماما مع أماكنهم. برغم اشتياقنا لتصوير الملوك والحكام الآخرين بشكل مثالي باعتبارهم إلى حد ما يتمتعون بالنزاهة والقوة بشكل فريد، فإن الدليل مختلط تمامًا. الحروب التي يشنونها قد تكون عادلة، كما يدَّعون، لكننا غالبًا نستطيع أن نحدد دوافع تخدم الذات بشكل برجماتي حتى في أنجح حروب الأمراء.

يقدِّم منظِّرو الحق الإلهي للملوك براهين مقنعة مؤسسة على التقاليد، لكن التاريخ يفنِّد أية مقولة عن أن أصول الحكم التراتبي تكمن في إرادة إلهية. يمكن للمرء أن يعتبر هذه الفكرة عن الحق الإلهي أسطورة ويبقى مقدِّرًا لجمالها. في الواقع، يواصل التاريخ مسيرته، ويذهب النجاح أحيانًا إلى مَنْ يخرقون القواعد. المسئولية الأولى للملك أن يبقى، والشيء نفسه صحيح بالنسبة لبلد مثل إنجلترا. نرتبك خلاله أحيانًا.

في حيواتنا الشخصية والمنزلية نحتاج إلى أن نكون متعاطفين ومنصفين. يحتاج الرجال إلى إدراك أن الطريقة البطريركية في الحياة تمنحهم مزايا هائلة، وتوجب عليهم التعامل بكثير من الرفق. والمفارقة، إن الرجال غالبًا ضعاف وحساسون بدرجة كبيرة؛ احتياجهم لقبول النساء يضع إحساس الرجولة الهش في خطر. النساء غالبًا هن الأكثر اعتدالا، ومعرفة بذواتهن، وصبرًا، ومن ثم فهن قادرات على إثارة دعم الأنا المتردِّدة للرجال حين يكونون في أمس الحاجة إلى المساعدة. يمكن أيضًا أن تبدو النساء خطرات وحتى مرعبات، ولكن على الأقل أحيانًا يمكن للمرء أن يفسِّر هذه الرؤية المعادية للنساء باعتبارها نتيجة لاعتلال مخيلة الذكر. الأهم، يحتاج الرجال والنساء بعضهم البعض. التودد والزواج مليئان بتحديات صعبة، لكن عمومًا يمكن للمرء أن يرى أننا ليس أمامنا من اختيار آخر. على الرجال والنساء أن يتعلموا التعايش مع بعضهم البعض ويمارسوا الرفق، لأن حياة الإنسان بدون ذلك لا يمكن أن تستمر. والصداقة بين الرجال والرجال، والنساء والنساء، ليست أقل قيمة.

أية أسئلة؟

المؤلف في سطور : أفكار شكسبير - أشياء أخرى في السماء والأرض

ديفيد بفينجتون ، أستاذ متفرغ في العلوم الإنسانية وفي اللغة الإنجليزية وآدابها، والأدب المقارن، درس في جامعة شيكاجو منذ عام ١٩٦٧. حصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة هارفرد سنة ١٩٥٩. وهو متخصص في الدراما البريطانية في عصر النهضة، وقد قام بتحرير الأعمال الكاملة لشكسبير وتقديمها في تسعة وعشرين مجلدًا. ويعد أيضًا لتحرير الأعمال الكاملة لبن جونسون، وله الكثير من الدراسات عن شكسبير وبعض معاصريه. ومن أعماله:

- From «Mankind» to Marlowe: Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England (Harvard University Press. 1962).
- Tudor Drama and Politics: A Critical Approach to Topical Meaning (Harvard University Press, 1968).
- Action Is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture (Harvard University Press, 1984).
- Shakespeare: The Seven Ages of Human Experience (Blackwell Publishing, 2002).
- with Peter Holbrook (eds.). The Politics of the Stuart Court Masque (Cambridge University Press, 1998).
- This Wide and Universal Theater: Shakespeare in Performance Then and Now (University of Chicago Press, 2007).
- Shakespeare's Ideas" More Things in Heaven and Earth (2008).
- ed. The Complete Works of Shakespeare (Longman).
- ed. Medieval Drama (Houghton Mifflin, 1975).
- ed. Henry IV (Oxford, 1987).
- ed. Antony and Cleopatra (Cambridge University Press. 1990).
- ed. Troilus and Cressida (Arden. 1998).
- ed. Anthology of Renaissance Drama (Norton. 2002).

المترجم في سطور : أفكار شكسبير - أشياء أخرى في السماء والأرض

الشاعر عبد المقصود عبد الكريم ،

من مواليد قرية «طنامل» بمحافظة الدقهلية ، أول يونيو 1956 .

من أهم أعماله :

الشعر :

- أزدحم بالممالك : أصوات ، 1980 .

- أزدحم بالممالك (1988) : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992 .

- يهبط الحلم بصاحبه: هيئة قصور الثقافة، 1993 ، مكتبة الأسرة 2007 .

- للعبد ديار وراحلة : مكتبة الأسرة ، 2001 .

الترجمة :

- فنتازيا الغريزة ، د. هـ. لورانس: دار الهلال، 1993 .

- الحكمة والجنون والحماقة، ديفيد روبرت لانج: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996.

- نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، بشبندر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996 طبعة ثانية، مكتبة الأسرة 2005.

- قصر الضحك، زبجنيف ، هيئة قصور الثقافة، 1997.

- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، مجموعة من المؤلفين، إعداد وترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

- الرجل البطيء، كوتسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007 .

- أسطنبول : المدينة والذكريات، أورهان باموق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.

- إليزابيث كستلو، كوتسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.

- العار ، كوتسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2009 .

- القصر الزجاجى، أميتاف جوش، تحت الطبع، المركز القومي للترجمة.

- فرويد وبروست ولاكان، مالكولم بوي، تحت الطبع، المركز القومي للترجمة.

- أنا أورهان والي، مختارات من شعر أورهان والي، تحت الطبع، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- جسد المرأة ، كلمة المرأة، فدوى مالطي دوجلاس، تحت الطبع.

- التفرد والنرجسية، ماريو جاكوبي، تحت الطبع.

- فيرونيكا قررت أن تموت، رواية، بابلو كويلهو، تحت الطبع.

- مختارات شعرية، مايا أنجلو، تحت الطبع.

- مختارات من الشعر الأمريكي، ألن جنسبرج وآخرون، تحت الطبع.

- علي ونينو، رواية، قربان سعيد، تحت الطبع.

الدراسة :

- جماليات الحلم والنسيان : دراسة في الحلم والشعر ، تحت الطبع.